Studi Zandonaiani
Accademia Roveretana degli Agiati

Centro Internazionale di Studi
"Riccardo Zandonai"

«Done, piansì, ché Amor pianse in segreto»

Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai

a cura di
Irene Comisso e Federica Fortunato

Scripta edizioni

In copertina
Bruno Angoletta, *Figurini per i personaggi di* Giulietta e Romeo, Atto II, Roma 1922.
Archivio Storico Ricordi, per gentile concessione (elaborazione grafica).

La riproduzione delle immagini storiche è stata gentilmente concessa dall'Archivio Storico Ricordi, consultabile alla pagina Giulietta e Romeo | Archivio Storico Ricordi | Collezione Digitale (digitalarchivioricordi.com).

© 2023 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 436663
segreteria.generale@agiati.it - www.agiati.org

© 2023 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
c/o Accademia Roveretana degli Agiati
www.centrostudizandonai.it
info@centrostudizandonai.it

Realizzazione grafica e stampa
Scripta edizioni, Rovereto (TN)
www.scriptasc.it
idea@scriptasc.it

ISBN: 979-12-5654-010-5

Tutti i diritti sono riservati

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

Studi Zandonaiani, 5

«Done, piansì, ché Amor pianse in segreto»

Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai

a cura di Irene Comisso e Federica Fortunato

Scripta edizioni

Comitato Scientifico del Centro Studi
Maria Ida Biggi, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Maria Antonietta Marongiu, Guido Salvetti, Carlo Todeschi, Marco Uvietta.

Comitato di redazione di Studi Zandonaiani
Irene Comisso e Federica Fortunato.

Pubblicazione realizzata
con il patrocinio di:

Comune di Rovereto

con il contributo di FONDAZIONE CARITRO
CASSA DI RISPARMIO DI TRENTO E ROVERETO

Società Italiana di Musicologia

Ibimus
Istituto di bibliografia musicale
ETS

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana
Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

Alla memoria
di Antonio Rostagno

Volumi già pubblicati:

1) *Il miele e le spine.* Melenis - *Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti, Osiride, Rovereto 2012.
2) *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2013.
3) *«A harmless music».* Il grillo del focolare *di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico*, a cura di Diego Cescotti e Federica Fortunato, Osiride, Rovereto 2015.
4) *«Meravigliosamente un amor mi distringe». Intorno a* Francesca da Rimini *di Riccardo Zandonai*, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2017.

Indice

9 *Introduzione*

11 Adriana Guarnieri Corazzol
Presentazione

19 Giuseppe Calliari
Le attese del 2022

CONTESTO STORICO-ARTISTICO

21 Francesco Bissoli
«Fotografare» *Romeo e Giulietta*. Considerazioni sul problema della fedeltà al modello shakespeariano nella drammaturgia operistica

37 Saverio Porry Pastorel
La via nella tempesta. *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel suo tempo

77 Maria Antonietta Marongiu
«Nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta». La nascita dell'opera attraverso le fonti epistolari

LIBRETTO

119 Oreste Palmiero
Arturo Rossato e Riccardo Zandonai: analisi di un rapporto non solo professionale

129 Antonio Girardi
Giulietta e Romeo di Rossato e Zandonai: la lingua del libretto

PARTITURA

139 Erika Bonadiman, Simone Serafini, Gianluca Zanolli
Il duetto tra Giulietta e Romeo dall'atto secondo: strutture e aspetti compositivi

159 Stefano Siciliano
Richiami all'antico in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

179 Marco Uvietta
Invenzione timbrica e orchestrazione in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

229 IMMAGINI

INTERPRETAZIONI

235 Michele Callà
Traduzioni dall'opera al sinfonico: il caso della *Danza del torchio* di Zandonai da *Giulietta e Romeo*

251 Nicola Sfredda
Trascrivere Zandonai, maestro della scrittura orchestrale

263 Lara Sonja Uras
Considerazioni in merito alla critica italiana tra gli anni Venti e Quaranta: la vocalità femminile e le interpreti storiche di Giulietta

279 Elisa Maddalena Maffi
Miguel Fleta: un tenore per Zandonai

ALLESTIMENTI

295 Mariateresa Storino
Oggetto di propaganda o scambio culturale? *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel Terzo Reich

315 Francesco Calcagnini
«L'orologio senza lancette»

321 Stefanos Koroneos
La creazione di "on-site" *Giulietta e Romeo* per la città di New York

FORTUNA CRITICA

325 Alice Tavilla
«Tra nemici e amici non si può dire in verità che Zandonai abbia avuto molta fortuna». La ricezione di *Giulietta e Romeo* tra successo di pubblico e dispute critiche

341 Guido Salvetti
Conclusioni

343 Indice dei nomi

Introduzione

Giulietta e Romeo riassume in sé e nella sua fortuna critica e teatrale le ambiguità e le contraddizioni che hanno accompagnato larga parte della produzione di Riccardo Zandonai e che permangono ancor oggi rendendo problematica una sua piena e convinta ripresa.

Se nel panorama operistico internazionale la popolarità di *Francesca da Rimini* non è mai venuta meno (ricordiamo qui l'ultimo, elegante allestimento alla Deutsche Oper di Berlino nel maggio 2023), *Giulietta e Romeo* ha conosciuto un destino meno radioso. Oggetto di grandi aspettative da parte dell'autore («Giulietta sarà di Francesca *sorella maggiore*», prospettava Zandonai a Nicola D'Atri il 7 aprile 1921), l'opera ha conservato nei cartelloni teatrali una presenza dignitosa, ma intermittente e dagli anni Ottanta sembrava essere scivolata nel limbo dei lavori storicamente nobili ma trascurabili. Con l'avvicinarsi del centenario dalla prima rappresentazione (1922) si è tuttavia assistito ad un diffuso e rinnovato interesse, concretizzato in un forte investimento creativo attraverso riletture scenografiche e drammaturgiche ardite e attualizzanti[1].

Seguendo la cronologia dei lavori teatrali, il Centro Studi Zandonai si dedica sistematicamente all'approfondimento di singole opere; nel 2022 intorno a *Giulietta e Romeo* ha curato una serie di iniziative a carattere scientifico e divulgativo dal titolo *«Done, piansì, ché amor pianse in segreto». Eventi e studi nel centenario di* Giulietta e Romeo *di Riccardo Zandonai*; culminato in un convegno (13-14 ottobre) e in un concerto lirico[2], il progetto si è allargato coinvolgendo anche altri enti culturali[3].

---

[1] Allo Staatstheater di Erfurt e a quello di Braunschweig (due diversi allestimenti entrambi nell'aprile 2017); al Wagner Park di New York (giugno 2022).

[2] Il video del concerto si trova su https://www.youtube.com/watch?v=JRsS-YLnhX0.

[3] Accademia Galileiana di Padova (8 aprile), Dipartimento di Lettere e Filosofia

In questo quinto volume di Studi Zandonaiani sono raccolti saggi derivati principalmente dal convegno roveretano che ha visto una (fortemente voluta) apertura generazionale: giovani studiosi (Conservatorio di Trento e Riva del Garda, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia) si sono avvicinati al mondo zandonaiano con lavori di analisi della partitura e indagini sulla vocalità.

La realizzazione di questo progetto è stata possibile grazie anche al contributo di diverse istituzioni che sostengono le attività del Centro Studi fin dalla sua nascita, nel 2010, e alle quali rivolgiamo un particolare ringraziamento.

Dal 2014 un protocollo d'intesa tra Comune di Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati e Centro Studi prevede coordinamento e collaborazione alle iniziative intorno all'opera di Zandonai: l'Accademia permette la pubblicazione della collana Studi Zandonaiani e supporta le attività convegnistiche mentre il Comune di Rovereto (Assessorati alla Cultura e all'Istruzione) garantisce attenzione istituzionale e sostegno economico. La Provincia Autonoma di Trento, la Regione Autonoma Trentino-Alto Adige-Südtirol e la Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto promuovono la valorizzazione del patrimonio musicale trentino consentendo una programmazione coerente nel tempo.

Un sentito ringraziamento va rivolto alla Biblioteca Civica di Rovereto[4], riferimento imprescindibile per la ricerca sulle fonti primarie, e in particolare al personale dell'Archivio Storico, sempre sollecito e preciso nel facilitare l'accesso ai materiali del Fondo Zandonai.

Ringraziamo infine l'Archivio Storico Ricordi che ha concesso la riproduzione dei bozzetti di scenografie e costumi delle rappresentazioni storiche di *Giulietta e Romeo* e la consultazione della partitura estesa, indispensabile agli studiosi che si sono occupati degli aspetti compositivi dell'opera.

Irene Comisso e
Federica Fortunato[5]

---

dell'Università degli Studi di Trento (27 ottobre), Centro di Ricerca sul teatro Skené - Università di Verona (21 dicembre).

[4] Una considerevole parte dell'archivio di Riccardo Zandonai è consultabile nel sito della Biblioteca Civica: https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Laboratori/Riccardo-Zandonai/Materiali. Segnaliamo in particolare l'*Epistolario Riccardo Zandonai*, citato in molti dei contributi di questo volume con la sigla *ERZ*, https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/.

[5] Irene Comisso ha curato la parte relativa al contesto, alla genesi e al libretto dell'opera, mentre Federica Fortunato ha seguito i contributi a carattere analitico e quelli dedicati agli allestimenti storici e contemporanei.

Adriana Guarnieri Corazzol

Presentazione[1]

Ringrazio il Centro Internazionale di Studi "Riccardo Zandonai" per l'invito, risalente a un anno fa, a introdurre il convegno organizzato in occasione del centenario dell'opera *Giulietta e Romeo* di Zandonai ed ora a presentare in questa sede i contenuti del volume in cui sono confluiti i vari contributi. L'incontro ha permesso ai numerosi relatori di sondare quest'opera in modo articolato e puntuale, considerandone tutte le componenti: il libretto e la musica, le interpretazioni vocali, le messe in scena nel tempo.

Prima di esporre brevemente i vari argomenti relativi all'opera che sono stati trattati nelle relazioni desidero però richiamare per sommi capi la cospicua attività di ricerca svolta fin qui nel tempo intorno a Zandonai: condotta soprattutto in ambito lombardo-veneto, ma nazionale e internazionale per importanza e per diffusione. Si tratta di indagini portate avanti dal Centro e da altre strutture in tema di analisi, di raccolta delle fonti, di approfondimenti critici: ricerche che hanno coinvolto sia la produzione di Zandonai, sia la sua presenza nella storia della musica del primo Novecento.

Questa attività si è svolta con continuità soprattutto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso. Tra i volumi usciti desidero inizialmente ricordare, in modo particolare, quello a tutto campo dedicato al compositore dalla Società di Studi Trentini di Scienze storiche nel 1978 (poi aggiornato nel 1983); successivamente gli Atti del convegno di Rovereto del 1983, pubblicati da Unicopli, a cura di Renato Chiesa, nel 1984; ancora, la serie dei «Quaderni zandonaiani», il cui secondo numero, per esempio, ospitava gli

[1] Si riprende il contenuto della relazione introduttiva al convegno "Done, piansì, ché amor pianse in segreto" (Rovereto, 13-14 ottobre 2022), adattato dall'Autrice sul piano temporale rispetto all'evento.

Atti del convegno tenuto a Rovereto sulla *Teatralità di Zandonai*, usciti nel 1990. Per quanto riguarda gli anni seguenti vorrei richiamare almeno gli Atti della giornata di studio realizzata a Rovereto nel 50° anniversario della morte del compositore, pubblicati dall'Accademia roveretana degli Agiati nel 1995; senza dimenticare ovviamente, per quanto riguarda più in generale la fortuna critica di Zandonai, le numerose ricerche individuali e collettive ospitate in Atti successivi. I più recenti si sono stabilizzati in un disegno unitario e conseguente con la creazione del Centro Internazionale di Studi "Riccardo Zandonai" e con le sue pubblicazioni, a partire dal convegno del 2011 sulla produzione giovanile (con Atti pubblicati nel 2014: il titolo del volume suonava *Alba d'aprile*). Convegni e Atti hanno continuato in seguito a uscire, in modo sistematico, grazie alla collaborazione tra Accademia e Centro Studi zandonaiani, con l'esame programmatico della produzione lirica: *Il grillo del focolare* (un volume pubblicato nel 2015); *Conchita* (un convegno del 2006, con Atti pubblicati nel 2009); *Melenis* (anno 2010 per il convegno, anno 2012 per gli Atti); *Francesca da Rimini* nel 2014, con Atti usciti nel 2017. Si arriva così, cronologicamente, a *Giulietta e Romeo*, l'opera del 1922: un altro importante esito teatrale di Zandonai, assunto a tema centrale del convegno in occasione del centenario della prima rappresentazione dell'opera. Mi si perdoni questo elenco di date, di edizioni e di incontri – che coprono peraltro solo l'ultimo trentennio della produzione critica sul compositore: mi è sembrato giusto richiamare, almeno per sommi capi, il lungo percorso di indagini che ha portato alla circostanza presente (e ci sembra quasi di udire lo scalpitìo, all'orizzonte, dei *Cavalieri di Ekebù*, l'opera di Zandonai del 1925).

Volendo ora puntare l'attenzione sull'attività dello Zandonai operista in maniera più mirata, richiamerei innanzitutto l'epoca di riferimento considerandola dal punto di vista storico e prestando particolare attenzione al profilo del compositore emerso dalle ricerche ricordate. Sulla base della bibliografia specifica (toccata sopra solo qua e là) Zandonai risulta (per usare una formula impiegata spesso in questo filone di studi) un operista "di tradizione": un musicista quanto mai solido quanto a preparazione e concentrato al massimo sul proprio lavoro. In sostanza possiamo dunque definirlo un musicista "totale" per convinzione soggettiva e assolutamente completo quanto a formazione; non incline, per altro verso, a fughe in avanti, in anni in cui si erano già messi in luce nella storia della musica movimenti e singoli autori d'avanguardia paladini di un sovvertimento della lingua musicale, delle sue regole o addirittura del suo alfabeto. Questa fisionomia solida, non avveniristica di Zandonai non gli impedisce però di emergere come operista, in quanto autore assolutamente aggiornato e propriamente contemporaneo al suo tempo sul piano

delle tematiche e dei soggetti. Si tratta in sostanza di un uomo di cultura: di un compositore aperto all'arte coeva (alla poesia, al romanzo, al teatro), della quale si impossessa per gli aspetti che lo interessano sotto il profilo dei soggetti e degli autori. Basti pensare al suo gusto per l'antico letterario e musicale, oppure a una scelta librettistica come quella di D'Annunzio: fortemente voluta da Zandonai e perseguita con paziente ostinazione nonostante le notevoli difficoltà di approccio personale; una componente che avrebbe dovuto essere invece alla base del giusto rapporto tra poeta e operista (pensiamo alle ore parigine di anticamera sopportate stoicamente dal musicista).

Sul piano culturale emergono dunque dal percorso di Zandonai scelte di soggetti assolutamente moderne ai nostri occhi (contemporanee per l'epoca) effettuate a partire dalla sua entrata nel circuito editoriale maggiore. Pensiamo in modo particolare a tre opere: *Francesca da Rimini* (appena ricordata), che porta in campo, con Dante, un antico italiano di eccellenza e lo assume nella riformulazione ipercolta (aulica e moderna insieme) di un D'Annunzio grande elaboratore della poesia italiana tutta. Pensiamo anche a *Conchita*: una figura femminile che proviene da un episodio delle *Memorie* di Casanova e si muove in un ambiente esotico per l'Europa del tempo, debitore soprattutto della cultura francese dell'Ottocento "lungo" (quello che arriva alle soglie della Prima Guerra Mondiale). Pensiamo, ovviamente, anche a *Giulietta e Romeo*, la cui vicenda si è eternata nel sommo autore teatrale europeo (Shakespeare), ma a partire da fonti italiane: riscoperte nell'Ottocento, ma note all'epoca al drammaturgo inglese. E osserviamo allora che l'opera di Zandonai si intitola *Giulietta e Romeo* come in quei testi, non "Romeo e Giulietta" come in Shakespeare.

In una parola, negli anni della maturità compositiva – una volta entrato nel grande circuito operistico di Casa Ricordi – il gusto dello Zandonai operista si innesta bensì in un terreno nazionale, ma caratteristicamente europeo per quanto riguarda il respiro dei soggetti. Per l'opera che ci coinvolge in questa occasione è dunque ancora valida l'argomentazione esposta da Adami in un articolo uscito nel «Popolo d'Italia» del 18 marzo 1943. In merito alla vicenda dei due giovanissimi innamorati vi veniva appunto sottolineata da Adami (il librettista della prima ora, in seguito rientrato) come fonte ispiratrice dell'opera di Zandonai la tradizione italiana (Da Porto, 1524; Bandello, 1554), in quanto presente ben più che nel testo del drammaturgo inglese; dunque letteratura in prosa piuttosto che teatro, più tardo (1595-1596), per quanto sommo. Adami segnalava in sostanza in quello scritto – e possiamo conservarne l'idea – una volontà dell'operista di risalire alle origini della *pièce* shakespeariana in nome di una cultura nazionale, autoctona.

In Adami l'argomento assumeva ovviamente un tratto di politica culturale nazionale, in quanto espresso in piena seconda guerra mondiale, mentre la scelta di Zandonai, effettuata nel primo dopoguerra, ci appare esclusivamente culturale: il segno di una sensibilità che aveva come fondamento la formazione tra "mediterranea" e "nordica" del musicista, considerando che la vicenda operistica di *Giulietta e Romeo* è imbevuta di caratteri mitici molto più che storici. La si potrebbe ipotizzare in questo senso quasi wagneriana, poiché genera al suo interno due morti d'amore simili a quelle di Tristano e Isotta: prima Romeo, poi Giulietta (prima Tristano, poi Isotta); l'amore nella morte e la morte per amore, testimoniati ampiamente, del resto, già nell'opera di Ovidio, scesa poi nel romanzo greco e da lì nel Medioevo e nel Rinascimento italiani.

Per accostarci maggiormente a quest'opera di Zandonai vorrei aggiungere un particolare in merito al librettista che forse è poco o per niente noto ma getta una luce sulla sua personalità. Arturo Rossato intraprende proprio con questo incarico la carriera di librettista, che in seguito porterà avanti per molti anni unitamente alle altre sue attività. In precedenza è stato un amico e un collaboratore del giovane Mussolini all'epoca in cui quest'ultimo era giornalista (e socialista rivoluzionario). La creazione dei Fasci di combattimento da parte di Mussolini (Milano, 23 marzo 1919) coincide con la rottura di Rossato nei confronti dell'amico; molto correttamente Rossato anticipa però quell'abbandono e la propria nuova convinzione politica in un libricino difficile da individuare nelle biblioteche in ragione dell'esiguità della pubblicazione. Il documento consiste, in sostanza, in un profilo biografico di Mussolini improntato a un'ammirazione amichevole, ma disconosciuto apertamente dall'autore in alcune pagine aggiunte successivamente. Rossato pubblicava dunque il profilo "originale" per onestà giornalistica (avendolo pensato e scritto) ma nell'Introduzione ne effettuava il disconoscimento in termini tassativi, firmando contestualmente l'abbandono di un indirizzo politico che non lo trovava più consenziente.

Il libretto dell'opera *Giulietta e Romeo* di Zandonai costituisce dunque per Rossato l'esordio di un nuovo orientamento personale e insieme di una nuova attività, che conoscerà un seguito di libretti abbastanza numerosi e vari per soggetto. Interessanti e sempre accurati, i testi successivi saranno in due occasioni ricavati ugualmente dalla drammaturgia shakespeariana: *La Tempesta*, in un Prologo e 3 atti, per la musica di Felice Lattuada, nello stesso 1922; *La bisbetica domat*a, in 4 atti, per la musica di Mario Persico, nel 1931.

Come apprendiamo dall'epistolario di Zandonai[2], prezioso in quanto ricco di dettagli, il lavoro di collaborazione per *Giulietta e Romeo* sarà in alcuni momenti decisamente impervio; ma si tratta di un fatto più che comune in tema di collaborazioni operistiche tra contemporanei in tempi moderni e l'opera qui in esame alla fine non ne serberà assolutamente traccia, grazie all'ottima intesa raggiunta dagli autori alla fine di uno scambio di vedute talvolta decisamente acceso ma alla fine, con ogni evidenza, proficuo. In questo epistolario troviamo inoltre numerose testimonianze di Zandonai relative all'andata in scena dell'opera e alla sua accoglienza. Su quella collaborazione si possono trovare dati e particolari di interesse anche in uno studio successivo di Diego Cescotti[3].

Per concludere vorrei fornire un quadro indicativo degli argomenti che, trattati nel corso del convegno, sono raccolti in queste pagine: si tratta di temi disposti secondo un ordine preciso di aree in successione create in base alla loro natura: musicale, letteraria, interpretativa, scenica.

Il convegno si apriva con un intervento di poetica dell'opera *Giulietta e Romeo* [Porry Pastorel], còlta in un suo episodio di perdita dell'orientamento (la tempesta, brano sinfonico autonomo al modo di un intermezzo orchestrale) inserito nel cuore della vicenda ed elaborato in stretto legame con un determinato momento psicologico (l'ansia, il dubbio e financo il terrore di Romeo in viaggio: uno scatenamento delle forze della natura che appare di fatto una premonizione). Con la relazione successiva [Marongiu] l'incontro proseguiva con l'esposizione della genesi dell'opera, ricostruita sulla base dei documenti d'archivio: in modo particolare attraverso l'epistolario, che si è rivelato estremamente ricco di dati in merito all'idea germinale compositiva.

La tematica si spostava poi sui vari momenti e dettagli del rapporto Zandonai-Rossato [Palmiero], considerato non solo nel lavoro di elaborazione del libretto, ma anche delle relative istanze incrociate, letterarie e musicali: spesso conflittuali (come sappiamo) nella storia dell'opera italiana. Faceva seguito (e segue in questi Atti) un esame puntuale del libretto, considerato soprattutto sul piano della lingua: un terreno evidentemente interessante di intersezione tra fonti antiche e letteratura poetica novecentesca [Girardi].

Una sezione analitica musicale ha poi contemplato un'esposizione a tre

---

[2] Rinviamo all'*Epistolario Riccardo Zandonai*, esito di un progetto di grande respiro, pubblicato su https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/.

[3] D. Cescotti, *Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile*, introduzione a *Zandonai nella cultura del XX secolo*, Atti del convegno del 30 ottobre 2004 a Rovereto, Lavis 2009, pp. 85-104.

dedicata alla vocalità dell'opera e in modo particolare alla struttura del duetto d'amore del II atto [Bonadiman, Serafini, Zanolli]. Un successivo intervento si è incentrato invece sull'operazione di riscoperta o riproposta dell'antico in chiave novecentesca sul piano timbrico (strumentale) e sul piano melodico (modale) [Siciliano]. La sezione si concludeva – come in questi Atti – con uno studio sulla partitura condotto attraverso l'illustrazione e l'analisi dell'orchestrazione [Uvietta].

Nella seconda giornata l'attenzione risultava focalizzata sul tema dell'interpretazione largamente intesa; per esempio – con una prima relazione – in quanto traduzione in termini sinfonici di un momento dell'opera caratterizzato da un effetto particolare, "cinematografico": la tecnica che chiamiamo *piano-sequenza* (una macchina da presa che si avvicina senza stacchi sempre più all'oggetto). Sull'episodio sinfonico *Danza del torchio* si è concentrata l'analisi della scrittura orchestrale di Zandonai nel passaggio da quella operistica a quella sinfonica [Callà]; le strategie compositive adottate nella trascrizione per pianoforte a quattro mani di entrambi gli episodi sinfonici dell'opera (*Danza del torchio* e *Cavalcata di Romeo*) sono state illustrate dall'autore [Sfredda]. Seguiva (così come in questo volume) una sezione del convegno dedicata alle interpretazioni vocali [Uras e Maffi], comprendente osservazioni generali sulla vocalità dello Zandonai operista. Infine, è stato affrontato il tema della diffusione dell'opera. Vi sono stati privilegiati soprattutto gli aspetti scenici, attraverso l'illustrazione per un verso di allestimenti storici (in epoca nazista) della *Giulietta* [Storino], per altro verso toccando il tema della fortuna critica dell'opera nella stampa [Tavilla]: indagata sia in quanto accoglienza contemporanea (cioè gradimento immediato), sia in quanto ricezione futura.

Due ulteriori relazioni hanno toccato il tema degli allestimenti moderni dell'opera in forme di diffusione varie, nuove e anche attuali. Da un lato la recente messa in scena di *Giulietta e Romeo* a Erfurt nel 2017 [Calcagnini], dall'altro l'esecuzione dell'opera in forma di concerto tenutasi a New York nell'estate del 2023 [Koroneos].

Traendo le fila del discorso intorno a *Giulietta e Romeo* la riflessione conclusiva [Salvetti] sottolineava (e sottolinea oggi per noi lettori), tra le novità del convegno, la presenza di una compagine di giovani studiosi che ha portato nuova linfa alle ricerche intorno al compositore roveretano anche attraverso modalità d'indagine non ancora sperimentate nel campo degli studi zandonaiani.

Quest'ultima esperienza di studio e di incontro ha toccato pertanto tutti gli aspetti di un'opera lirica del primo Novecento, assumendo un piano di osservazione molto ampio che tocca l'aspetto letterario (il libretto) tanto

quanto quello musicale, la filologia così come la resa scenica: in sostanza l'opera in sé, intesa come oggetto storico, e l'opera considerata nel suo futuro relativo (presentata al pubblico in modi e con gusto "contemporanei" alla sua ricezione postuma). Risultano così presenti ed esaminati in questi Atti sia i suoi autori (l'operista, il librettista), sia i precedenti letterari della vicenda divenuta libretto; sia la scrittura dell'opera, sia le sue interpretazioni nel tempo (strumentali, vocali e sceniche); per arrivare al suo destino postumo: alla sua diffusione, considerata anche nell'attualità. Questa successione di prospettive e argomenti ubbidisce pertanto a quella che è, propriamente, la natura di un'opera lirica, in quanto fondata sulla vocalità (la parola cantata), sull'orchestra (la musica strumentale) e sulla scena (l'elemento visivo), considerati anche nel loro trasformarsi nel tempo.

A proposito di contemporaneità – o meglio, di echi contemporanei, di propagazione nel tempo, per mille rivoli (in questo caso anche dei soggetti: l'amore di una Giulietta e di un Romeo) – questa presentazione può chiudersi citando una curiosità: la fantasia contemporanea di uno scrittore molto noto, molto letto e deciso a usare una lingua personale (d'invenzione). Mi riferisco ad Andrea Camilleri, che in un suo "racconto fantastico" descrive un gran veglione mascherato: organizzato (ovviamente) a Vigata per la fine dell'anno 1899 e tutto percorso da equivoci e amori in maschera, nel corso del quale una "Giulietta" e un "Romeo" si innamorano. L'incontro era concordato, ma nel finale della vicenda si verifica un errore di persona in conseguenza del quale quella "Giulietta", offesa, sposerà un altro. Protagonisti del racconto sono ovviamente anche un'orchestra e un ballo: quest'ultimo dominato da un Valzer.

Giuseppe Calliari

Le attese del 2022[1]

Se le giornate di convegno si pongono in precisa continuità con la ricerca "genealogica" del Centro Studi, e ne confermano il metodo multidisciplinare, è novità la compresenza di accademici di lungo corso e giovani studiosi espressi dagli Atenei, trentino e veneto, e dai Conservatori. In apertura e sinteticamente ecco alcuni "punti interrogativi" che toccano i contenuti della mattinata.

C'è un primo dato, la scadenza problematica degli anni Venti del Novecento nella cultura italiana. Per Zandonai è il "dopo *Francesca*": come procedere oltre la consacrazione ottenuta attraverso *Francesca da Rimini*? Una questione presente allora al compositore, una questione che interroga gli studiosi. Fino a quella altezza – lo hanno detto i convegni via via svolti dal Centro Studi – s'è trattato di raccontare e ricostruire una maturazione progressiva. Ma a quel punto la soglia storica diventa interlocutoria.

1983, centenario della nascita. Da una parte la messa in scena di *Giulietta e Romeo* al Teatro Zandonai di Rovereto, dall'altra la valutazione severa di Gioacchino Lanza Tomasi, riportata negli atti del convegno contestuale. Nella prospettiva del critico *Giulietta* si caratterizza per connotazione d'ambiente, per colore locale, in stornelli popolareschi incoerenti, anacronistici, senza contenere un "dramma di personaggi": è, in breve, rappresentazione di un decadentismo provinciale. Proprio la presunta "sincerità", dopo l'iper-letterarietà dannunziana e a fronte delle posizioni intellettuali che conquistano il mondo artistico italiano più avvertito, ne mostra la debolezza. Un taglio nazional-popolare caratterizza il "dopo *Francesca*", per Lanza Tomasi, in un gioco tra "falso antico" e sinfonismo descrittivo.

---

[1] Si pubblica qui l'intervento di Giuseppe Calliari ad apertura della prima sessione del convegno (13 ottobre 2022).

1994, cinquantenario della morte. L'attenzione è nuovamente posta da Fabrizio Nicolini, in continuità con Franco Melotti e Renato Chiesa, sul contesto del Decadentismo. Zandonai ha interpretato da protagonista, più o meno consapevole, quella stagione culturale nelle opere messe in scena tra il 1911 e il 1914 – *Conchita*, *Melenis* e *Francesca da Rimini* –, opere nelle quali preziosismo, esotismo, erotismo, sottosuoli della psiche, immaginario visivo riflettono un clima culturale di grande peso. Va aggiunto quanto sia rilevante per Zandonai, nella produzione della prima maturità, l'attingere a fonti contemporanee – la letteratura francese, D'Annunzio –, ovvero l'assumere un "filtro prospettico presente". Ed è ciò che, probabilmente, manca in *Giulietta e Romeo*, la pregnante "contemporaneità dello sguardo".

Le attese del 1922. Si parlava di morte del melodramma nella posizione modernista: il fronte più avanzato della generazione di Zandonai dibatte quel tema. Zandonai al contrario si rivolge al pubblico, all'ampio pubblico, mette a frutto l'esperienza di *Francesca* nel recupero dell'ambientazione medievale, nel dramma dell'amore contrastato dalla rivalità di fazioni, di gènos. Attinge a fonti locali, sia cinquecentesche che vernacolari novecentesche. Concede meno allo scavo interiore e di più alle tracce popolari. C'è in questa posizione un consapevole e nobile conservatorismo estetico? o *Giulietta e Romeo* rappresenta soltanto un fenomeno di retroguardia, un attardarsi sulle attese del pubblico tradizionalista? Sono gli anni in cui Puccini non porta a termine *Turandot* e Busoni non completa il *Doktor Faust*: l'opera non si conclude, tende a non avere compiutezza, a divenire aperta, interrogativa, problematica.

Le attese del 2022. C'è oggi forse l'opportunità di rovesciare il pregiudizio espresso da Lanza Tomasi. Ad uno sguardo attento e in un orizzonte critico mutato ha modo di emergere l'originalità artistica di *Giulietta e Romeo*. Appare convincente la sua forza di comunicazione, la "direzionalità" più volte evidenziata in quest'opera, la sua rapidità drammaturgica e musicale. O gravano ancora ipoteche di esteriorità, di nazionalismo culturale, di ricerca del consenso? Se *Giulietta* rappresenta una fiducia anacronistica nell'istituto del melodramma, reinterpretato sinfonicamente, non è improprio riconoscere in Zandonai, dentro le tensioni innovative della sua generazione, un profilo artistico "altro", autonomo.

Ma fino a che punto ci si potrà spingere? Zandonai interprete convinto del Decadentismo europeo è conquista critica acquisita, da tenere ferma. Poi, con *Giulietta e Romeo*, il compositore rassicura se stesso? rassicura il suo uditorio? A teatro, alla "prima", si sono opposti il consenso del pubblico e il dissenso dei modernisti. Era il febbraio 1922.

Francesco Bissoli

«Fotografare» *Romeo e Giulietta*. Considerazioni sul problema della fedeltà al modello shakespeariano nella drammaturgia operistica*

Abstract: A beautiful research project, started a few years ago by Silvia Bigliazzi, aimed to investigate the interpretations and transformations of Shakespeare's plays in certain critical phases of history and their interaction with social, political and cultural processes. In this regard it can be noted that, in conjunction with epochal turning points, three of the greatest Italian opera composers of the nineteenth century obtained a decisive stylistic evolution by working precisely on Shakespearean subjects: in the aftermath of the Congress of Vienna, Rossini with *Otello* in 1816; Bellini with *I Capuleti e i Montecchi* in the fateful 1830; Verdi with *Macbeth* in 1847, on the eve of a turbulent insurrectionary phase. Shortly after unification, in 1865, two composers who are less well known today, Franco Faccio and Filippo Marchetti respectively brought *Amlet* and *Romeo e Giulietta* to the stage. This paper dwells in particular on the last title, to examine the problem of fidelity to Shakespeare in operatic dramaturgy.

Key words: Shakespeare, Rossini, Bellini, Verdi, Faccio, Marchetti, Romeo e Giulietta.

Su un fascicolo del 1879 della «Nuova Antologia», Francesco D'Arcais osservava che «Shakespeare ha sempre esercitato una specie di fascino sui maestri di musica, ma questi, quando si provarono a misurarsi con lui, gli rimasero tutti, compresi i più illustri di troppo inferiori»[1]. Mancava qualche anno all'apparizione dell'*Otello* verdiano, intanto però, tra le riscritture operistiche dei drammi shakespeariani, si potevano annoverare lavori di grande importanza storica, a prescindere dal confronto con il poeta di Stratford e nonostante le difficoltà della sfida.

Com'è noto, la fortuna di Shakespeare nell'opera acquisì un carattere di continuità a partire dall'ultimo quarto del Settecento. La riflessione sulle mo-

* Relazione presentata nell'ambito della Giornata di studi in onore di Riccardo Zandonai (Centro di Ricerca Skenè – Università di Verona, 21 dicembre 2022).

[1] F. D'Arcais, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XVII, 1879, p. 160.

dalità di approccio ai testi va messa in relazione con le categorie culturali dell'epoca e dell'area geografica. È difficile oggi immaginare la vicenda di Romeo e Giulietta con una conclusione lieta, o Amleto che sopravvive e sale al trono, tuttavia tra il XVIII e il XIX secolo trasformazioni così sorprendenti non erano affatto insolite. Quando si ispirano a una fonte shakespeariana, come a qualsiasi altro autore, librettista e compositore devono anzitutto fare i conti con la trama: le convenzioni operistiche, i tempi della musica e le sue peculiarità comunicativo-espressive rendono necessari tagli e aggiustamenti. Infatti la fedeltà all'originale non è un pregio in assoluto, come dimostra il caso dell'opera *Romeo and Juliet* di John Barkworth, portata in scena il 7 gennaio 1916 alla Grand Opera House di Middlesbrough. Il libretto, elaborato dal compositore stesso, riprende in quattro atti il testo shakespeariano con alterazioni minime, includendo quasi tutti i personaggi del dramma: ne deriva una partitura troppo ampia nella quale il ricorso alla tecnica leitmotivica non basta a conferire coesione all'insieme[2].

Bisogna inoltre considerare che i contrasti tipicamente shakespeariani tra stile comico e drammatico, tra linguaggio triviale e tragico, possono mettere in crisi un modello drammaturgico collaudato, come quello operistico, quindi vengono spesso evitati. Tuttavia lo «shakespearian spirit»[3] – ossia il mondo morale-spirituale dei personaggi, le loro idee ed emozioni, l'ironia che spesso aleggia tra i loro dialoghi – è un fattore indipendente dal testo originale, quindi sopravvive anche nella traduzione e può rappresentare un arduo banco di prova.

Un bel progetto di ricerca, avviato qualche anno fa da Silvia Bigliazzi, si poneva l'obiettivo di indagare le interpretazioni e le trasformazioni dei drammi shakespeariani in determinate fasi critiche della storia e la loro interazione con i processi sociali, politici e culturali[4]. A tale proposito si può notare che, in concomitanza con snodi epocali, tre dei massimi operisti italiani dell'Ottocento ottennero una decisiva evoluzione stilistica lavorando proprio su soggetti shakespeariani: all'indomani del Congresso di Vienna, Rossini con *Otello* nel 1816; Bellini con *I Capuleti e i Montecchi* nel fatidico '30; Verdi con *Macbeth* nel '47, alla vigilia di una turbolenta fase insurrezionale. Poco dopo l'unificazione, nel '65, due compositori oggi meno noti, il veronese Franco Faccio e il marchigiano Filippo Marchetti portarono sulle scene rispettiva-

[2] Cfr. W. Hitchcock, *J.E. Barkworth*, in *The New Grove Dictonary of Opera*, I, London 1994, p. 327.

[3] W. Dean, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music*, edited by P. Hartnoll, London 1964, p. 89.

[4] Cfr. *Shakespeare and Crisis: One Hundred Years of Italian Narratives*, edited by S. Bigliazzi, Amsterdam/Philadelphia 2020.

mente *Amleto* e *Romeo e Giulietta*, due lavori di indiscutibile valore musicale e rilevanti per la storia della ricezione shakespeariana nel melodramma, dopo il crocevia fondamentale del *Macbeth* verdiano[5].

Il lento processo che nella prima metà dell'Ottocento segnò l'affermazione del gusto romantico in Francia e in Italia, coincise con un interesse crescente nei confronti del teatro shakespeariano. Accese discussioni animavano il dibattito intellettuale intorno al suo valore poetico e drammatico, sotto gli auspici di Foscolo, Pellico, Visconti, Tommaseo, Manzoni e Mazzini[6]. Tra gli anni Dieci e Venti, l'uscita della prima traduzione completa, ad opera di Michele Leoni, fu un segno tangibile della sua crescente importanza[7]. Nulla però si conosceva dalla viva esperienza teatrale e alla fine i testi dell'autore inglese giunsero nei teatri sulla scia dell'opera.

Francesco Berio di Salsa, librettista dell'*Otello* rossiniano, fece riferimento al fortunato adattamento di Ducis più che a Shakespeare. Doveva tuttavia aver presente anche la citata versione di Leoni[8], dal momento che i nomi dei personaggi sono quelli del dramma inglese, mentre nella *pièce* ducisiana risultano francesizzati[9]. Per Rossini la forza drammatica dell'epilogo costituì l'opportunità per sondare nuove modalità di articolazione delle forme musicali e per spingersi oltre il proprio orizzonte estetico. Il terzo atto è concepito come un'unica campata che passa dal recitativo, all'aria, alla preghiera, al duetto, al breve episodio corale conclusivo. Per altro già nell'originale shakespeariano, dopo l'agguato di Rodrigo ai danni di Cassio, orchestrato ad arte da Jago (V,i), l'epilogo è tutto concentrato nell'ampia seconda scena dell'atto quinto.

Scena	«Ah! / Dagli affanni oppressa»	[→ *Othello*, IV,iii]
Canzone	«Assisa a piè d'un salice»	
Preghiera	«Deh calma, o Ciel, nel sonno»	
Recit.	«Eccomi giunto inosservato e solo»	[→ *Othello*, V,ii]
Duetto	«Non arrestare il colpo»	
Stretta	«Notte per me funesta»	
Conclusione	«Rodrigo? / Egli è salvo»	

[5] La Fondazione Arena di Verona ha proposto il primo allestimento moderno di *Amleto* nell'autunno 2023, al Teatro Filarmonico. *Romeo e Giulietta* tornò in scena al Festival di Martina Franca nel 2005, dopo più di un secolo di oblio.

[6] Cfr. A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911, p. 110.

[7] Cfr. H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari 1968, p. 16.

[8] Esisteva pure la versione di Giustina Renier Michiel, stampata a Venezia nel 1798.

[9] Cfr. F. Tammaro, *Ambivalenza dell'*Otello *rossiniano*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977, pp. 187-235.

Secondo Philip Gossett «if one were to choose a single moment as the watershed between the worlds of eighteenth- and nineteenth-century Italian opera, it would have to be the third act of *Otello*»[10], per come sono prefigurati gli esiti successivi e per la vocalità virtuosistica impiegata a fini drammatici. La scena si apre con un breve preludio strumentale, all'insegna di un fatalistico motivo puntato. Desdemona è in preda all'angoscia, mentre Emilia tenta di rincuorarla, offrendole il suo conforto e invitandola a parlare di ciò che l'affligge, su una ripresa delle pulsazioni del preludio. La protagonista allora stigmatizza la sua situazione, sempre in recitativo.

Che dici!… Che mai pensi?… In odio al Cielo,
al mio padre, a me stessa… in duro esiglio
condannato per sempre il caro sposo…
come trovar poss'io tregua o riposo[11]?

I quattro endecasillabi, di cui gli ultimi due a rima baciata, preludono alla citazione di due versi e mezzo dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca («Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»). L'accostamento di Dante a Shakespeare, peculiare della cultura romantica italiana[12], ritaglia una sequenza effimera nella durata, ma molto efficace in termini drammatici, per il senso di desolazione con cui prepara la *Canzone del salice*. Infine al consueto duetto in tre movimenti con Largo intermedio è preferita una concisa struttura bipartita Allegro-Agitato. Punto culminante dell'opera, *Notte per me funesta* è una stretta di notevole tensione drammatica nella quale le voci, raddoppiate dai tromboni, si mescolano con lo scrosciare in orchestra della tempesta, sintonizzando la natura con lo sconvolgimento emotivo dei personaggi. Il pubblico napoletano del debutto trovò l'epilogo troppo sconvolgente, inducendo l'impresa e di conseguenza il compositore ad operare gli opportuni aggiustamenti, in modo da concludere lietamente l'opera con un'insperata riconciliazione: di fronte alle rassicurazioni della moglie, Otello la prende per mano e canta con lei il duetto d'amore *Cara/o per te quest'anima* dell'atto primo di *Armida*[13].

---

[10] P. Gossett, *Introduction*, in *Otello*, New York-London 1979, s.n.p.

[11] F. Berio di Salsa, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, Vicenza 1819, p. 28.

[12] Cfr. Graf 1911, p. 313.

[13] Ferruccio Tammaro ricollega l'accomodo perbenistico agli «ideali di restaurazione diffusisi dopo il Congresso di Vienna», puntualizzando che priva però il dramma del *climax* preparato dalla musica sino a quel punto (Tammaro 1977, p. 219). Già la riscrittura ducisiana era stata stampata con un doppio finale, per ovviare alla perplessità e all'indignazione destate dalla sconvolgente catastrofe originale, com'è spiegato nell'*Avvertimento*. «Devo ora parlare del mio scioglimento. Mai impressione

Il conflitto tra aspirazioni individuali e loro negazione da parte delle istituzioni (politiche, sociali, familiari), alla base del soggetto di *Romeo and Juliet*, incarna un archetipo melodrammatico. Con *I Capuleti e i Montecchi* l'evoluzione stilistica di Bellini trovò il suo compimento, come dimostrano la pertinenza drammatica della declamazione e del linguaggio armonico, le peculiari melodie lunghe e le intense introduzioni orchestrali con strumento obbligato. È diventata una delle opere su soggetto shakespeariano più conosciute e rappresentate, sebbene il libretto abbia poco in comune con *Romeo and Juliet*[14]. Probabilmente influenzato dal balletto *Le tombe di Verona, ossia Giulietta e Romeo*, Felice Romani recuperò e riscrisse il testo realizzato nel 1825 per Vaccai, che a sua volta aveva come modello principale il precedente di Giuseppe Maria Foppa per Zingarelli (*Giulietta e Romeo*, 1796)[15]. Nella prefazione di quest'ultimo è presente un accenno a Shakespeare, benché l'autore tradisca il suo scarso interesse per la fonte inglese, dopo aver riepilogato i dati salienti della storia[16]. Assai apprezzato, il libretto di Foppa diede avvio alla fortuna ottocentesca del soggetto.

Come quasi in ogni successiva opera in lingua latina derivata dal dramma, vi è introdotto l'espediente di ritardare la fine di Romeo in modo da permettergli di interpretare un duetto finale con Giulietta, la quale sopravvive all'amato scongiurando così una catastrofe completa. Una delle peculiarità di *Romeo and Juliet* consiste nell'ignoranza dei personaggi su quanto accaduto. Particolarmente frustrante per lo spettatore è quella che induce Romeo a uccidere sé stesso, lasciando a sua volta Juliet ignara dei motivi che hanno determinato la morte dell'amato. Per tale motivo, com'è noto, sin dalla seconda metà del Seicento, il finale del dramma inglese venne frequentemente modificato ritardando la morte di Romeo fino al risveglio della fanciulla, in modo che ci fosse almeno una spiegazione tra i due giovani[17]. Benché Verdi,

---

fu più terribile. L'intera assemblea si alzò in piedi e lanciò un grido. Numerose donne svennero. […] Così, per soddisfare molti dei miei spettatori che avevano sentito nel mio scioglimento il peso eccessivo della pietà e del terrore, ho approfittato della struttura della mia opera, che mi rendeva agevole il cambiamento, per sostituire uno scioglimento felice a quello che li aveva feriti». J.F. Ducis, *Avertissement à* Othello ou Le more de Venise*, tragédie en cinq actes*, in *Œuvres*, Paris 1827, pp. 159-160.

[14] Cfr. M. Collins, *The Literary Background of Bellini's* I Capuleti e i Montecchi, «Journal of the American Musicological Society», 1982, p. 532; E. D'Angelo, I Capuleti e I Montecchi*, un intreccio di drammi all'ombra di Tasso. Aggiunte alle fonti del libretto*, Venezia 2014, pp. 43-57.

[15] Cfr. A. Roccatagliati, *Giulietta e Romeo di Romani, tra Vaccai e Bellini*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di* Romeo e Giulietta, a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, pp. 57-71.

[16] G.M. Foppa, *Giulietta e Romeo*, Firenze 1798, p. 4.

[17] Cfr. R. Rutelli, *Romeo e Giulietta: l'effabile, analisi di una riflessione sul linguaggio*, Milano 1985, pp. 11-15.

progettando un'opera sul soggetto di *Romeo e Juliet*, affermò che non fosse intenzionato a farvi ricorso[18], i compositori sono stati tendenzialmente propensi ad avvalersi del convenzionale duetto conclusivo. In ciò evidentemente non seguono Shakespeare ma la versione di Da Porto, nella quale Romeo, dopo aver bevuto il veleno, abbraccia Giulietta, svegliandola.

Il movimento romantico assicurò al drammaturgo di Stratford una posizione preminente in tutta Europa. In Italia apparvero le traduzioni di Carlo Rusconi (1838) e di Giulio Carcano (1854), e il dibattito fu coronato dall'attività critico-letteraria di Manzoni che assunse Shakespeare a modello ideale d'arte, per la sua qualità «morale»[19]: nell'ottica di un teatro inteso come strumento di educazione civile, la rivelazione della verità umana, tipicamente shakespeariana, poteva diventare simbolo di libertà umana e conseguentemente di libertà della nazione, venendo a coincidere negli anni Trenta-Quaranta con l'emergere delle istanze patriottiche[20]. Ciononostante l'allestimento di *Otello*, tentato da Gustavo Modena al Teatro Re di Milano nel 1842, fu accolto con viva disapprovazione. Per una rappresentazione completa del testo originale si sarebbe dovuto attendere il 1856, anno-chiave per la fortuna del Bardo sulle scene italiane[21]. Da allora, infatti, gli attori Salvini e Rossi iniziarono a far conoscere i drammi di Shakespeare nella viva esperienza teatrale. Per comprendere pienamente le ragioni e i fattori di quella svolta gli storici del teatro sono concordi nel sottolineare l'importanza storica del *Macbeth* verdiano, rappresentato per la prima volta alla Pergola di Firenze nel 1847. L'entusiasmo con cui fu accolto diede avvio a un nuovo corso della fortuna del drammaturgo inglese in Italia, familiarizzando il pubblico dei teatri alle sue *irrégularités sauvages*, facendolo entrare nella coscienza popolare e propiziando, per la seconda metà del secolo, il «dominio» del suo teatro tragico sulle scene italiane[22].

Al pari di Manzoni, Verdi aveva un'approfondita conoscenza del Bardo, al quale, com'è noto, nei suoi epistolari fa significativamente riferimento come al 'papà'. Prima opera in Italia a rifarsi direttamente alla fonte shakespeariana e non a un adattamento, *Macbeth* fu il risultato di un'intelligente comprensione del dramma originale: è cautamente evitata la scena comica del Portiere ma non mancano le apparizioni e le streghe, alle quali rinuncerà ancora Ernesto Rossi

[18] M. Conati, *Interviste con Verdi*, Milano 1981, p. 214.

[19] «La perfezione morale è la perfezione dell'arte». A. Manzoni, *Opere inedite e rare.* Milano 1888, p. 163.

[20] Cfr. G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Pisa 1996.

[21] Cfr. A. Busi, *Otello in Italia*, Bari 1973, p. 88.

[22] Gatti 1968, p. 175.

per il suo allestimento del dramma originale al Teatro Re, nel 1858[23]. Il breve *incipit* shakespeariano che, per dirla con Silvia Bigliazzi, «riassume enigmaticamente il destino tragico di Macbeth»[24], è ripreso all'inizio dell'opera verdiana: anche nel libretto l'azione si svolge infatti tra due mondi, quello reale da un lato e dall'altro quello irreale delle visioni che determinano una realtà ancor più concreta e incombente. Nell'oscurità prevalente e solo a tratti squarciata da lampi di luce, le voci della coscienza si confondono con quelle esterne sotto forma di lamenti e mormorii in dimensioni subliminali, tradotti dalla partitura verdiana con una particolare attenzione per le componenti timbriche e con l'impiego pervasivo del cromatismo, veste sonora del male e del soprannaturale.

Anche se l'azione è ovviamente compressa e la presenza di figure come Macduff e Malcom è assai ridimensionata, il libretto è per lo più una traduzione letterale, benché abbreviata. La scena del sonnambulismo, ad esempio, segue il dramma parola per parola e sono riprese le problematiche affrontate dal dramma: il rapporto con il potere, il confronto dell'individuo con la propria coscienza, la presenza del male nella natura umana. Aumentata sensibilmente la percentuale di recitativo, con *Macbeth* Verdi riuscì a superare i confini dell'opera italiana e a sollevarsi sulla *routine* operistica, in virtù del carattere magmatico del dramma, della complessità psicologica dei protagonisti e della varietà sonora che si poteva ricavare dal timbro baritonale[25].

Come oggi la storiografia ha riconosciuto, il teatro d'opera era stato uno dei cardini dell'epopea risorgimentale. Negli anni postunitari fu oggetto di un vivace dibattito: nella nuova Italia, segnata dalle profonde lacerazioni della borghesia settentrionale e meridionale, finanziaria e mercantile, artigianale e agricola, si pensava che potesse ritrovare una funzione politica, liberandosi del peso delle convenzioni ed elevandosi a simbolo di una superiore unità di ideali[26]. Nelle recensioni dell'epoca si avverte un forte senso d'attesa per il rinnovamento del teatro operistico e, a proposito dell'*Amleto* di Franco Faccio, rappresentato per la prima volta al Carlo Felice di Genova il 30 maggio 1865, Filippo Filippi, altra firma di spicco della critica musicale italiana, scrisse:

> Oltre a questi pregi di struttura, il libretto di Boito ha quello di seguire fedelmente Shakespeare non solo nel cammino materiale dell'azione, ma nel suo

[23] Cfr. I. Aradas, *Macbeth in Italia*, Bari 1989, p. 136.

[24] S. Bigliazzi, *Oltre il genere. Amleto tra scena e racconto*, Alessandria 2001, p. 267.

[25] Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi*, I, Torino 1985, p. 298; C. Moscatelli, *Il «Macbeth» di Giuseppe Verdi. L'uomo, il potere, il destino*, Ravenna 1978, pp. 89-91; P. Gallarati, *Verdi*, Milano 2022.

[26] Cfr. G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, p. 570.

> sviluppo ideale, non lasciando fuori nessuna delle più importanti rivelazioni filosofiche, compreso il famoso *To be or not to be*. Ciò ha portata la necessità di scrivere molti versi e molto lunghi, come per esempio nel racconto dello spettro […] e poi sempre lunghi recitativi, versi endecasillabi: ma questa difficoltà fu vinta meravigliosamente dal maestro. […] Il lavoro di Faccio […] va giudicato in relazione al dramma di Shakespeare, che è tradotto musicalmente in modo tale da stupire così dal lato della fantasia, come del senso filosofico e della fattura scientifica. Il maestro Faccio ha portato lo stile drammatico alle sue ultime conseguenze, senza mai transigere cogli effetti e coi lenocinii della convenzione: egli, quando il dramma lo esige, ha il coraggio di interrompere una frase e perfino una cadenza, in quel luogo ove il pubblico sarebbe trascinato all'applauso[27].

La scelta del soggetto e le modalità della riscrittura sottendono la convinzione che la drammaturgia operistica non pregiudichi la possibilità di addentrarsi nella complessità concettuale e drammatica del testo[28]. Del resto Boito non nutriva dubbi sull'attualità del teatro shakespeariano e sulla sua idoneità alla riscrittura operistica.

> Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. […] Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano più là dove presentono prossimo l'avvento dell'avvenire[29].

Snellita la vicenda (i numerosi personaggi del dramma sono ridotti a nove, le scene da venti a otto), ne sono colti i momenti salienti. In segno di ossequio alla fonte letteraria, all'inizio di ognuna delle otto parti in cui si suddividono i quattro atti dell'opera, è trascritto in lingua originale un verso di *Hamlet*, emblematico della situazione. Ritroviamo inoltre la successione degli episodi principali (con le doverose soppressioni e modifiche in relazio-

---

[27] F. Filippi, *Rassegna musicale*, «La Perseveranza», VII, 1865, n. 1999.

[28] Il soggetto era assai in voga in Italia: negli anni precedenti aveva già incontrato tre diverse riscritture operistiche (Buzzolla, Zanardini, Moroni) e fra il 1858 e il '62 la tragedia shakespeariana fu allestita nella sola Milano una decina di volte, sette delle quali dalla compagnia di Ernesto Rossi. Cfr. Gatti 1968, p. 175.

[29] A. Boito, *Esperimenti della società del Quartetto*, Terzo esperimento (Anno II), 14 maggio 1865 (*Giornale della Società del Quartetto*, 1865), in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano 1942, pp. 1172-1173.

ne ai tempi della recitazione canora), l'esatta individuazione psicologica dei personaggi e addirittura la componente raziocinante, come sottolineato dallo stesso Filippi. Così si presenta l'inizio del monologo di Amleto che s'avanza assorto, «in profondissima meditazione».

Essere o non essere! codesta
La tesi ell'è – Morir? – Dormire – e poi?…
Finir le angoscie di quest'egra e lercia
Di carne eredità con un letargo!…[30]

Particolare interesse desta l'intervento dello spettro in terza rima. Per il librettista il richiamo a Dante, nell'anno delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita, permetteva di ricondurre Shakespeare su un piano formalmente nuovo: la riscrittura drammatico-musicale passava così per la sublimazione della fonte, attraverso il filtro della lingua e della poesia italiane[31].

Tu dêi saper ch'io son l'anima lesa
Del morto padre tuo, su cui lo sdegno
Dell'Eterna Giustizia incombe e pesa…[32]

Lo sperimentalismo del libretto trovò compimento nella partitura, con l'allargamento dei mezzi armonici, con l'abolizione quasi totale della forma chiusa (recuperata solo per Ofelia) e con una particolare cura dell'orchestrazione. Il lavoro tuttavia non incontrò successo, probabilmente perché il desiderio di ampliare le istanze culturali del teatro d'opera non si conciliava con le aspettative del vasto pubblico del melodramma. Alla *première*, tenutasi con discreto successo, l'ultimo atto seguiva il dramma fedelmente. Per la sfortunata ripresa scaligera del 1871 Boito sostituì invece l'originaria conclusione tragica con un finale più debole in cui muore solo Claudio, il protagonista sopravvive e lo straniero Fortebraccio non invade il suolo patrio.

Anche nel libretto *Romeo e Giulietta* del veronese Marco Marcelliano Marcello per Marchetti, il tentativo di attenersi il più possibile al testo shakespea-

[30] A. Boito, *Amleto. Tragedia lirica in quattro atti*, Milano 1871, p. 17.

[31] Cfr. E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia 2010, p. 17; Id., *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'*Amleto *del 1865*, «Verdiperspektiven», 1, 2016, pp. 43-66. D'Angelo avverte tuttavia che *Amleto* è «una riscrittura fedele solo in apparenza», in quanto Boito «inserisce elementi originali su più piani, non escluso quello della battaglia per l'avvenire dell'arte» (p. 63).

[32] Boito 1871, p. 14.

riano si associa a diversi echi danteschi, a partire dalla citazione, sotto il titolo, del verso «Vieni a veder Montecchi e Cappelletti» (*Purg*. IV, 106)[33]. Alla luce dei dati biografici, possiamo verosimilmente inquadrare Marcello come esule politico. Pertanto i richiami testuali a Dante (sempre nell'anno dei festeggiamenti per il sesto centenario della nascita), assieme ai riferimenti precisi al contesto veronese presenti nel libretto[34], rivelano non solo la nostalgia della città natale, ma paiono soprattutto connotare il libretto in chiave identitaria e irredentistica[35]. Inoltre nell'*Avvertimento* gli autori dichiarano addirittura l'intenzione di «fotografare» la tragedia di Shakespeare[36].

> …Se non andiamo errati, sul teatro musicale italiano apparvero ben tre opere sopra il medesimo tema; una di Zingarelli nel 1796, una di Vaccai nel 1825 circa ed una di Bellini nel 1830. Ognuna ebbe la sua voga.
> Innamorati anche noi di questa commovente istoria, che primi eternarono i novellieri italiani, non potemmo resistere alla tentazione di rifarla, avendo veduto che altri fecero già la stessa cosa e con ottimo risultato.
> C'è di più. Osservando il libretto, non sappiamo di chi, musicato da Zingarelli e i due di Felice Romani, *Giulietta e Romeo*, ed i *Capuleti e Montecchi*, ci siamo accorti che quei poeti o poco o anzi nulla avevano desunto dall'immortale poema di Shakespeare; per cui a noi parve, che, seguitando devotamente

---

[33] Si sofferma sulla questione M. Tedeschi Turco, *Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»: sul* Romeo e Giulietta *di Filippo Marchetti e Marcelliano Marcello*, in *Shakespeare all'Opera* cit., pp. 73-86.

[34] Il fiume Adige, le colline circostanti la città, Piazza dei Signori, dov'è ambientata la prima scena, durante il baccanale carnevalesco, tradizione ancor oggi molto sentita della vita cittadina.

[35] Cfr. F. Fuggini, *Marco Marcelliano Marcello in movimento*, in *Ponton Paquaro, Marcelliano Marcello, paesaggi sonori e storia nella comunità lupatotina*, a cura di R. Facci, Vago di Lavagno-Verona 2003, pp. 119-129. Intorno al fervore di iniziative musicali e alla valenza politica dei festeggiamenti danteschi del 1865, mi permetto di rinviare al mio articolo *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante'*, «Dante e l'arte», 2, 2015 (*Dante e la musica. Il sinfonismo*), pp. 143-160.

[36] La tematica fu al centro della mia tesi di laurea. Più di vent'anni fa ne ricavai la prima pubblicazione ('*Fotografare*' Romeo and Juliet, «Vertemus», I, 2001, a cura di P. Rigoli, pp. 125-151), un piccolo seme. Da lì nacque infatti la collaborazione con Lamberto Lugli e Anna Rita Severini, assieme ai quali sviluppai una più ampia ricognizione sulla carriera e sulla produzione del compositore marchigiano (*Filippo Marchetti / l'uomo, il musicista*, Bologna, Bongiovanni 2002) e, soprattutto, si iniziò a concepire il proposito di eseguire *Romeo e Giulietta*, dopo più di un secolo di oblio, alla luce dei pregi innegabili della partitura. Così il 20 settembre 2003 l'opera fu riproposta, in un'ampia selezione, al Teatro Filippo Marchetti di Camerino e nel 2005 tornò in scena nell'ambito del XXXI Festival della Valle d'Itria. Per quest'ultima occasione fu pubblicato il volume miscellaneo *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di* Romeo e Giulietta, a cura di L. Lugli, Lucca 2005, dove confluirono gli atti del Convegno di studi *Filippo Marchetti e il suo tempo*, tenutosi a Camerino, nell'ottobre del 2002. Di quella felice riscoperta sono giunti gli echi sino al recente contributo, già citato, Tedeschi Turco 2018.

> le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe riuscito anche *nuovo.* Se ci fosse permessa l'espressione, diremo che noi abbiamo cercato di *fotografare* (ci si passi il vocabolo) l'immenso quadro dell'autore inglese. Speriamo di non averne guaste tutte le bellezze.
> Leggendo questo *libretto* ognuno si convincerà di leggieri, che forse mai in esso ci siamo trovati di fronti ai poeti ed ai maestri che ci hanno preceduto neppure nella catastrofe; nella quale eziandio rimanemmo fedeli al testo[37] […].

A dispetto della fortuna già incontrata dal soggetto, la consapevolezza di proporre un lavoro originale consiste semplicemente nel maggiore grado di fedeltà all'autore inglese, a partire dal titolo, rispetto agli antecedenti che avevano privilegiato i rifacimenti. In alcuni punti, Marcello si limita semplicemente alla traduzione della fonte e l'operazione più evidente a livello strutturale è l'indispensabile riduzione delle proporzioni, con il passaggio da cinque a quattro atti, secondo le seguenti corrispondenze:

Romeo and Juliet	*Romeo e Giulietta*
I	> I
II-III,ii	> II
III,v-IV	> III
V	> IV

Alle sforbiciature non sfuggì una formidabile invenzione shakespeariana, il personaggio di Mercutio, che campeggia nella prima parte della tragedia inglese, fino alla scena del duello. Con i taglienti scarti di registro dei suoi interventi e con lo spumeggiare delle sue burle, avrebbe comportato una deviazione verso il contrasto comico-drammatico[38]. Mentre la centralità del tema dell'equivoco determina l'indole ibrida di *Romeo and Juliet*, con quella sua atmosfera scoppiettante che precipita nella tragedia, il librettista individua un clima drammatico uniformemente austero. Inoltre trasforma Paride in amico di Romeo e suo inconsapevole rivale in amore, in modo da determinare il convenzionale triangolo della drammaturgia operistica italiana[39].

---

[37] M.M. Marcello, *Romeo e Giulietta*, Milano 1865, pp. 5-6.

[38] A tale proposito, Giancarlo Landini fa notare che la parte di Mercutio «avrebbe comportato l'obbligo di trasformare il dramma lirico in opera semiseria», poiché la tradizione italiana non conosceva la tipologia del baritono brillante di cui si avvale Gounod per il medesimo personaggio. G. Landini, *La vocalità e i creatori*, in *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di* Romeo e Giulietta 2005, pp. 225-299: 243.

[39] Un altro aspetto originale del lavoro di Marchetti è la scelta di assegnare la parte di Romeo

Marcello morì poco prima della rappresentazione triestina di *Romeo e Giulietta*. Il 25 ottobre l'accoglienza al Teatro Grande fu tiepida, nonostante la partecipazione dei celebri coniugi Tiberini, come protagonisti (a loro è dedicato lo spartito). Il lavoro, leggermente ritoccato, incontrò miglior sorte due anni dopo al Teatro Carcano di Milano, dove tenne testa a *Roméo et Juliette* di Gounod, in scena nello stesso periodo alla Scala. Rianimato dai consensi ottenuti, il maestro si applicò subito dopo alla creazione di *Ruy Blas*, la partitura con la quale ottenne il successo internazionale. Intanto, per evitare che *Romeo* cadesse nel dimenticatoio, pensò di apportare ulteriori modifiche allo spartito e, in vista della ripresa veneziana del 1872, lavorò soprattutto sul finale. A tal proposito, come segnala il critico Biaggi, i recensori dei primi due allestimenti ravvisarono «un che di lento e di freddo nell'ultima scena», avvertendo che «quella menda veniva tutta dal libretto, nel quale, per una soverchia e inopportuna fedeltà alla tragedia dello Shakespeare, Giulietta era lasciata dormente nel sarcofago per tutta la scena, né si destava che per cantare due frasi e poi morire»[40].

Al momento del risveglio di Giulietta, nella prima edizione del libretto e dello spartito Giulietta ringrazia Dio, ma subito dopo Romeo «si caccia le mani nei capelli» ed esclama «Io moro!»[41], cadendo esanime. Quindi Giulietta, comprendendo che il suo sposo si è avvelenato, si uccide con un pugnale. Entrano infine Baldassarre e frate Lorenzo che ravvisano negli sventurati «due novelle vittime dell'odio e dell'amor»[42]. Come sottolineato nell'*Avvertimento* citato più sopra, tale epilogo non si discosta molto da quello shakespeariano: nelle sue *Lezioni sullo Shakespeare* di pochi anni prima (1846-1847), Francesco De Sanctis osserva che ha il pregio di preservare «inalterata la fisionomia» dei due protagonisti, «troppo giovani da pensare alla sventura, troppo sani da consumarsi nelle commozioni», poiché «la loro passione è violenta, ma non profonda»[43]. Di fronte ai rilievi dei critici, tuttavia, il compositore fu costret-

alla voce del tenore, mentre le precedenti versioni operistiche italiane del soggetto avevano fatto ricorso al castrato o al mezzosoprano *en travesti*.

[40] G.A. Biaggi, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XXXII, 1876, n. 6, p. 413.

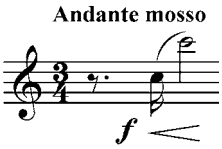
[41] Marcello 1865, p. 45.

[42] Ivi, p. 47.

[43] F. De Sanctis, *Lezioni sullo Shakespeare* (1846-1847), in *La fortuna di Shakespeare (1593-1964)*, II, a cura di G. Baldini, Milano 1965, p. 82. È evidente che il finale dell'opera riprende quello della fonte ma non alla lettera, difatti in *Romeo and Juliet* il giovane si spegne prima del risveglio dell'amata. Com'è noto, Shakespeare si basò sull'epilogo del poemetto *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet* di Arthur Brooke, a sua volta modellato sulla libera traduzione, ad opera di Pierre Boaistuau, della novella di Bandello. Cfr. F. Vittorini, *«Eccetto la catastrofe finale». Per una genealogia italiana della storia di Romeo e Giulietta*, in *Shakespeare all'Opera* 2018, pp. 3-4.

to a tornare sui suoi passi e a disattendere il proposito dichiarato inizialmente assieme al poeta, con la speranza di risollevare le sorti dello spartito. Fu così ampliata l'ultima scena, per concedere ai protagonisti il convenzionale duetto che ritroviamo ancora nel lavoro di Zandonai.

Nelle misure iniziali del Preludio la partitura di Marchetti concentra i contrasti della vicenda (*eros/thanatos*, amore/odio) in un semplice inciso (es. 1) enunciato ripetutamente dai violini primi, sul tremolo di secondi, viole, archi gravi e timpani, con note tenute dei fiati, intorno alla dominante di Fa minore.



Es. 1

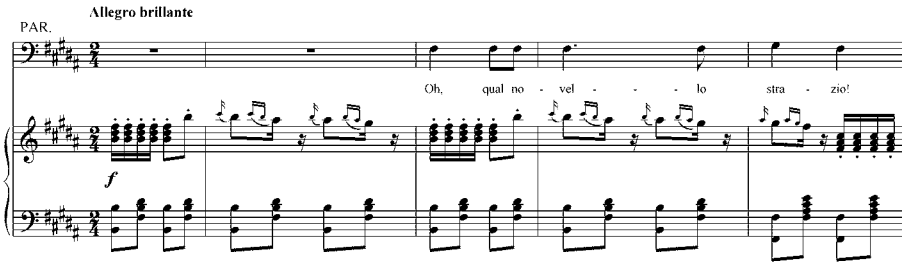
Tale elemento musicale ha il suo fascino nell'ambivalenza, visto che nel corso della vicenda si collega sia alla sfera drammatica (ad esempio per sottolineare un intervento livoroso di Tebaldo nell'atto primo e per accompagnare il momento in cui il protagonista beve il veleno) sia alla componente sentimentale, come rappresentazione della fatale scintilla d'amore. Dopo che nella sezione centrale, condotta da una sintassi armonica molto modulante, è comparsa un'anticipazione del Larghetto *In questi freddi marmi* dell'atto quarto, il motivo principale rivela l'altra faccia della medaglia nella terza parte del Preludio, trasfigurato dall'ambientazione elegiaca del modo maggiore di Fa. A conferma di tale interpretazione si osservi la sezione conclusiva del duetto Romeo-Paride nell'atto primo, quando il motivo incalza ossessivamente il declamato del protagonista, assorto in una visione funesta («…amore e morte coppia indivisa a questo ballo verran con me!…»), dopo che l'amico l'ha convinto a partecipare alla festa «nel palagio de' Cappelletti»[44]. Inoltre il tremolo che nel Preludio sostiene il motivo, con la medesima sintassi armonica, benché trasfigurato in Fa maggiore, accompagna il declamato «Qual luce appar» di Romeo, mentre Giulietta si affaccia al balcone, all'inizio dell'atto secondo.

Al Preludio iniziale fa da contraltare quello dell'atto terzo che prepara il duetto di commiato dei due amanti e, con un languido lirismo, ne rappre-

[44] Marcello 1865, p. 13. La perifrasi «amore e morte coppia indivisa» rispecchia il sintagma «death-mark'd love», presente nel prologo della tragedia inglese.

senta la passione in termini sonori, come suggeriscono le didascalie «amoroso», «dolcissimo espressivo», «morendo» presenti in partitura. L'impostazione nella tonalità di Do, dominante di Fa minore, determina tuttavia un collegamento implicito con il primo Preludio, facendo calare su questo momento di sensuale trasporto un'ombra di funesto presagio.

La coerente calibratura nella gestione dei piani tonali e dei loro rapporti dialettici – in particolare la contrapposizione tra l'orbita drammatica di Fa minore e quella sentimentale di Mi maggiore[45] – è peculiarità di una partitura che si attiene nel complesso al carattere sublime-melodrammatico del libretto. Nel finale dell'atto terzo, tuttavia, Marchetti si spinge un po' oltre, nel tentativo di recuperare la peculiare organizzazione scenica della fonte. La finta morte di Giulietta e la complicità di frate Lorenzo si devono mischiare alla disperazione di Paride e dei genitori della fanciulla. Nel testo shakespeariano (IV.v) tutto ciò è condito con l'introduzione di alcuni musicanti, per disporre di un contraltare rispetto alle potenzialità tragiche della scena. Com'è chiaro, in questo caso la principale funzione della musica è quella di accentuare il bizzarro miscuglio di elementi comici e tragici che caratterizza la situazione: la sovrapposizione di suoni festosi alle grida di dolore e i successivi equivoci dei suonatori intiepidiscono l'effetto emotivo che potrebbe prodursi nello spettatore, per rinviarlo alla catastrofe vera dell'epilogo. Marchetti recupera l'alchimia della situazione inserendo una banda dietro le scene, che accompagna l'episodio della finta morte con musica da ballo e che ricorda il buffo *ensemble* introdotto da Shakespeare[46] (es. 2).



Es. 2

[45] Mi maggiore è la tonalità che con l'effetto di un incantesimo segna i due primi incontri tra i protagonisti: *Se con la man sacrilega* (atto primo) e *Ah, celarti del core il mistero* (atto secondo).

[46] L'esempio è ricavato dalla prima edizione dello spartito (Milano, Lucca n. 15224, p. 174). Purtroppo il passo fu modificato in seguito.

L'opera fu rappresentata per un centinaio di recite, suddivise su tredici allestimenti in diverse città italiane, dal 1865 al 1882[47]. Ha dovuto poi attendere più di un secolo per essere ripresa nel nostro tempo, dimostrando di meritare ulteriori allestimenti. Tra i vari pregi, la partitura esibisce un'elegante strumentazione e presenta nell'atto quarto una delle scene più originali del teatro lirico dell'epoca. Il Preludio riprende il primo nelle dodici misure iniziali, per poi passare a una sorta di nenia funebre che prepara l'ingresso di Romeo nella tomba dell'amata. Il giovane saluta poco dopo il pertichino Baldassarre e rimane solo per esibirsi in una singolare scena di pazzia per tenore, decisamente affrancata dalle convenzioni operistiche, con la sua libera articolazione.

***Incipit* testuale**	**Indicazioni agogiche**	**Tonalità**	**Stile vocale**	**Reminiscenze musicali**[48]
«O avara tomba»	Moderato 4/4	→[49]	declamato	
«O Giulietta, Giulietta»	Allegro 4/4	fa magg.→	arioso	
«Se in questi freddi marmi»	Larghetto 4/4	fa magg.	cantabile	Preludio atto primo
«Vien mia fidata scorta»	Allegro moderato 4/4	fa magg.	declamato	
«Io bevo all'amor mio»	Andante mosso 3/4	fa min.	declamato	Preludio atto primo
«Ben lunga è questa via»	Allegro 4/4	→	declamato	
«Quai concenti»	Lo stesso movimento 2/4	mi magg.	declamato	Duettino *Se con la man*
«Qual d'organo armonia»	Andante 4/4	la magg.	declamato	Scena dello sposalizio
«O sacra notte»	Meno mosso 4/4	la magg.	arioso	Preludio atto terzo
«O funesto mattin»	Allegro moderato 2/4	re min.	arioso	
«Io delirai»	Andante 4/4	→	declamato	
«T'affretta, o morte»	Un poco animato 4/4	→	declamato	
«Se in questi freddi marmi»	Larghetto 4/4	mi magg.	cantabile	Preludio atto primo
«Ecco la morte»	Allegro 4/4	mi magg. →	declamato	

Il delirio del protagonista è presentato attraverso un'asistematica combinazione di sequenze agogiche, di tonalità, di reminiscenze e di stili vocali, senza mai concedere spazio alla forma chiusa. Lo stesso Larghetto *Se in questi freddi marmi* è un breve cantabile di una dozzina di misure che ritaglia solo un momento di allucinazione, riaffiorante qualche pagina più avanti, senza riuscire a configurarsi in un pezzo formalmente circoscritto. Parrebbe invece

[47] Per la cronologia delle rappresentazioni cfr. Lugli, Severini 2005, pp. 117-122.

[48] L'espressione è qui intesa in senso generico per indicare motivi e temi dell'opera ripresi nel corso di questa scena.

[49] La freccia indica la tendenza modulante.

un'anticipazione della tendenza alla 'miniaturizzazione' dell'aria, tipica degli ultimi anni del secolo e del teatro pucciniano. Lo stile vocale che domina la scena è evidentemente il declamato: evitando le oscillazioni melodiche ampie, scolpisce le parole e lascia all'orchestra il compito di sondare l'animo disperato e delirante del personaggio.

La critica musicale dell'epoca chiedeva a gran voce novità ma di fronte al carattere originale della scena bollò il lavoro, nel complesso di taglio tradizionale[50], associandolo addirittura «alla scuola dell'avvenire»[51]. In realtà Marchetti, con il fascino delle sue melodie, con un linguaggio facile, lineare, ma non corrivo, stava affrontando a suo modo il problema, risolto poi da Verdi con *Otello* (altra opera di ispirazione shakespeariana che segna una fondamentale evoluzione stilistica): la crisi della tradizione operistica italiana che allora si stava consumando in uno scontro sempre più duro tra strenui difensori del 'belcanto' e incauti esterofili, tra nostalgici del passato e iconoclasti 'scapigliati', tra fanatici della grande aria e propugnatori del declamato, poteva essere superata conferendo maggiore elasticità alla struttura musicale e facendo della voce il fulcro di una nuova drammaturgia.

[50] Nella partitura autografa è ancora presente la tradizionale indicazione dei 'numeri', evitata però nelle quattro edizioni a stampa dello spartito (1865, '67, '72, '76).

[51] Il recensore (*Corrispondenza da Trieste*, «Gazzetta dei Teatri», XXVIII, 1865, n. 39, p. 4) prosegue specificando che «è una scuola della quale fece già assai cattiva prova con il suo *Tannhäuser* l'ingegno di Wagner, e contro la quale s'infranse in due opere, data l'una a Milano, l'altra a Genova, un giovane e brillante ingegno, il maestro Faccio».

Saverio Porry Pastorel

La via nella tempesta *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel suo tempo

Abstract: Zandonai speaks of the «climate of bewilderment» and the desire to return to the «purest forms of melodrama» regarding his *Giulietta e Romeo*: "bewilderment" opens up to various interpretations, while the return to tradition seems to allude to a recovery of personal inspiration. The essay demonstrates how Zandonai introduces new elements into *Giulietta* without giving up any of the peculiar features of his language. In analyzing the *Cavalcade*, it is highlighted how the construction of this interlude symbolically summarizes the meaning of Zandonai's statement as well as the significant core of *Giulietta e Romeo*.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, *Cavalcata*, analysis, theater 1919-1922.

> «Giulietta è nata nella mia mente una ventina circa di anni fa […] un'opera […] che voleva in un clima di smarrimento indicare la via della salute, il ritorno alle nostre più pure forme del melodramma». Con queste parole Zandonai nel 1939 ricordava la nascita di *Giulietta e Romeo*[1].

Mi sono chiesto a cosa si riferisse Zandonai di preciso con le espressioni «clima di smarrimento» e «via della salute», e questo mi ha portato a intraprendere un lungo viaggio. Si tratta in primo luogo di stabilire in quale clima effettivamente *Giulietta* è sorta, e questo tanto nel contesto storico quanto all'interno della produzione musicale di Zandonai; in secondo luogo di verificare se la «via della salute» comportasse effettivamente un cambio di direzione rispetto alle opere precedenti, e in ultimo luogo di dare un senso più completo, ma anche musicale, allo "smarrimento" espresso da Zandonai.

---

[1] Da *Zandonai ci dice*, «L'Arena», 1° agosto 1939. In B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai,* Trento 1978, p. 103.

Parte I. *Giulietta* e il suo tempo

Per quanto Zandonai avesse pensato a una possibile opera su Giulietta già poco dopo aver terminato la *Francesca da Rimini*, egli non inizia a prendere seriamente in considerazione il soggetto se non a partire dal 1919, terminando la composizione (forzatamente interrotta per qualche mese da un periodo di malattia) verso la fine del 1921. Tenendo conto che però l'opera precedente del compositore, *La via della finestra*, era stata terminata già nel 1916, e che dal 1906, anno in cui aveva composto *La coppa del re*, Zandonai era stato continuamente impegnato in progetti operistici (*Il grillo del focolare* e *L'uccellino d'oro* nel 1907, poi nel 1908 *Melenis*, da cui Ricordi cercò di dissuaderlo affidandogli *Conchita*, cui Zandonai lavorò tra il 1909 e il 1910, riprendendo e terminando poi *Melenis* nel 1911 e buttandosi a capofitto nel progetto di *Francesca da Rimini* tra il 1912 e il 1913, per iniziare subito dopo *La via della finestra*), c'è da chiedersi cosa possa aver bloccato all'improvviso la creatività del compositore. Sono gli anni della Grande Guerra, e in un modo o nell'altro la grande tragedia trova un riflesso nell'opera di molti compositori del tempo. Alcuni assumono una posizione nettamente patriottica, come Xavier Léroux, che trova il modo di comporre in questi anni ben due opere che esaltano lo spirito francese (*Les Cadeaux de Noël*, 1915, e *1814*, 1918) o Ruggiero Leoncavallo, che accantona diversi progetti (tra cui un *Edipo*[2]) per comporre nel 1916 un *Goffredo Mameli*, o Italo Montemezzi, che esalta la grandezza dello spirito italiano con *La nave* nel 1918; altri assumono una posizione più o meno velata di protesta, come Mascagni, che platealmente rifiuta di avere anche musicalmente qualcosa a che fare con la tragedia e sceglie con *Lodoletta* (1917) un soggetto quanto più possibile lontano da patriottismi, o come Schreker, che, dopo aver presentito in *Die Gezeichneten* (1915) e *Der Schatzgräber* (1918) il crollo di una civiltà e lo smascheramento di un'illusione dipinge nel rifacimento del finale di *Das Spielwerk* (1918) una sorta di apocalisse con castelli in fiamme e morti che risuscitano, o come Lualdi, che per la sua prima opera *La figlia del re* (1917) sceglie come soggetto quello dell'amore tra nemici durante un assedio, o come D'Albert, che nella sua opera *Der Stier von Oliveira* (1918) mostra come violenza generi violenza, per non parlare del *Friedensengel* (1914) di Siegfried Wagner, in cui la parola "pace" è già nel titolo, mentre l'unico modo per raggiungerla sembra essere il suicidio. E la lista potrebbe continuare. E vi sono pure quei compo-

[2] Cfr. *I nuovi lavori teatrali di Leoncavallo. Zingari – Edipo*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1912.

sitori, come per esempio Zemlinsky, Puccini, Prokof'ev e Richard Strauss, che in questo periodo portano a compimento vecchi progetti o sembrano comunque passare pressoché indenni tra le turbolenze – anche se si potrebbe speculare su come tutto il *Trittico* sia imperniato sulla morte (un omicidio ne *Il tabarro*, un bambino morto in *Suor Angelica*, un cadavere al centro della scena in *Gianni Schicchi*), o sulla violenza che sembra contraddistinguere il mondo degli uomini in *Die Frau ohne Schatten*, o su come Zemlinsky in *Eine florentinische Tragödie* metta in scena un soggetto tratto dalla letteratura inglese in cui il protagonista arriva a vendicarsi di un sopruso di qualcuno in apparenza più forte e potente di lui. La sua posizione Zandonai la esprime nelle due Impressioni Sinfoniche che formano il dittico *Terra nativa* (*Primavera in Val di Sole*, 1916, e *Autunno tra i monti*, 1918), in cui, occupandosi apparentemente solo di quadri naturalistici, canta tutto il suo amore e la sua nostalgia per una patria che in quel momento è per lui irraggiungibile – né il riferimento all'irredentismo sfuggì al pubblico, che alla prima di *Primavera in Val di Sole* gridava «Trento! Trieste!». Lo "smarrimento" di cui parla più tardi il compositore riguarderebbe quindi tanto la sfera degli avvenimenti storici quanto quella dei sentimenti personali dello stesso Zandonai. Il suo ritorno all'opera dopo i tre anni di pausa, con la scelta di un soggetto che non solo tratta della più famosa storia d'amore di tutti i tempi, ma che concretamente l'ambienta, attraverso riferimenti geografici, linguistici e il rifacimento alla fonte novellistica italiana, nella guerra fratricida che sconvolgeva Verona, non è certamente casuale e sottintende una precisa presa di posizione nei confronti del conflitto appena terminato. È significativo che nel libretto musicato da Zandonai non vi siano personaggi negativi e che allo stesso Tebaldo sia riservata una romanza piena di passione per la sua famiglia, mentre scompare del tutto l'episodio dell'uccisione di Mercuzio. Visto nel contesto delle opere sorte all'incirca nel primo dopoguerra, *Giulietta e Romeo* si colloca nella grande corrente dei lavori che riflettevano su quanto era accaduto (tra cui per esempio nel 1920 *Die Vögel* di Braunfels, nel 1921 il *Wozzeck* di Berg e nel 1922 *Irrelohe* di Schreker e *Debora e Jaele* di Pizzetti e, sotto alcuni aspetti, il *Glauco* di Franchetti), scavalcando anche i limiti di altri libretti che vedono al centro una storia d'amore tra nemici e in cui però una delle parti è rappresentata come violenta, brutale e talvolta mostruosa, come *Il piccolo Marat* di Mascagni (1921), in cui il cattivo è soprannominato senz'altro l'"orco", o *Revolutionshochzeit* di D'Albert (1919), col suo Commissario della Convenzione talmente senza cuore da non avere né canto né melodie – anche se lo stesso D'Albert nel finale di *Scirocco* (completato nel 1915) aveva fatto dire al protagonista: «Keiner ist schuldig und keiner ist rein./ Wir alle haben

gemordet […]». È interessante, tra l'altro, notare come il riferimento alla Prima Guerra Mondiale di *Giulietta e Romeo* sia stato suggerito da ambedue le produzioni sceniche tedesche del 2017 a Erfurt e Braunschweig in maniera del tutto indipendente l'una dall'altra. In questo senso sarebbe da rivedere l'aura di "italianità" di cui la propaganda fascista ha circonfuso quest'opera in virtù della scelta di Zandonai e dei suoi librettisti di rifarsi non alla versione shakespeariana ma bensì alle anteriori fonti italiane della storia dei due amanti. Se già resta difficile ravvisare un'esaltazione della Patria nel modo in cui il soggetto è trattato, non si capisce, se l'obiettivo del compositore fosse stato effettivamente quello di riaffermare la centralità italiana nei soggetti operistici, seguendo una linea idealmente cominciata con *Francesca da Rimini* e proseguita con *La via della finestra*, perché egli avrebbe dovuto interrompere la linea subito dopo con opere ambientate in Svezia, nelle Fiandre o in Spagna, con l'unica eccezione della traslazione in pianura padana del soggetto de *El sombrero de tres picos* in *La farsa amorosa*, ma con abbastanza trasparenti finalità non proprio in linea col regime.

Per rendere più chiaro il contesto in cui s'inserisce *Giulietta e Romeo* allego una lista (necessariamente incompleta) delle opere composte nello stesso periodo, ovvero tra il 1919 e il 1922. Mi sono attenuto non alla data della prima rappresentazione ma, per quanto possibile, a quella del completamento della composizione, perché il contesto che m'interessa illustrare qui non è quello della ricezione o della reciproca influenza dei vari lavori bensì quello della sintonia dei diversi compositori col loro tempo. Questo mi ha permesso non solo di anticipare di qualche anno alcuni titoli importanti rappresentati più tardi, ma anche d'inserire lavori rimasti a tutt'oggi ineseguiti. Naturalmente non è sempre possibile risalire all'effettiva data di composizione, soprattutto quando si ha a che fare con compositori pressoché sconosciuti (e sono davvero molti), e questo rappresenta un limite del mio sistema. Nella lista ho inserito anche l'*Edipo Re* di Leoncavallo, sebbene ancora oggi non sia stato appurato quanto Leoncavallo avesse effettivamente composto di quest'opera e quanto sia stata pura invenzione per accreditargli un'opera postuma[3].

[3] Si tratta di un lavoro ancora *in fieri* e la lista è presentata esclusivamente a titolo indicativo. Ho utilizzato come base il database online "Opening Night!" delle Stanford Libraries, che a sua volta si basa su un'estesa bibliografia di cataloghi operistici e che nel periodo tra il 1919 e il 1922 riporta, tra opere e operette, 887 titoli. Ho innanzitutto scremato dalla lista tutto ciò che esulava dal genere "opera", quindi operette, vaudevilles, Singspiele ecc.; per tutti gli altri titoli ho effettuato controlli incrociati, eliminando tutte le opere composte prima del 1919 ma rappresentate solo successivamente (tra cui, per fare qualche esempio, *Der Schatzgräber* di Schreker, la *Mirra* di Alaleona o anche *La figlia del re* di Lualdi, che aveva già vinto un premio come migliore nuova opera

Qualche parola sugli oltre 200 titoli elencati:

- si riconosce uno zoccolo duro di compositori radicati nel passato, da quelli ancora in un modo o nell'altro legati alla vecchia ricetta verista (che nessuno dei grandi Maestri del Verismo seguiva più) come Manini col suo *Grand guignol lirico*, Pedrollo con *La veglia*, Monleone con *Il Mistero*, ma anche il compositore d'operette Robert Stolz con la sua unica opera seria *Die Rosen der Madonna*, cui si aggiungono quelli ancora attardati su posizioni tardo-romantiche, come Kalniņš con *Banuta* o Parma con *Zlatorog*.

- Una delle principali reazioni culturali alla Prima Guerra Mondiale è a livello internazionale un rigetto dell'egemonia culturale tedesca per ritrovare le proprie radici nazionali e in Germania un allontanamento da Wagner e dal wagnerismo per esplorare nuove direzioni. Questo serve a spiegare da un lato come i lavori di Reynaldo Hahn, musicalmente tutt'altro che avanzati, potessero risultare moderni e assolutamente al passo coi tempi grazie al loro riappropriarsi della tradizione musicale francese, ivi compresi un certo orientalismo o una vicinanza al classicismo d'ispirazione greco-romana, e dall'altro lo sforzo che devono aver fatto alcuni compositori, fino a poco prima impregnati di wagnerismo (e non solo Schreker e Zemlinsky, ma anche Mascagni e in parte anche il giovane Malipiero) per cambiare direzione, per cui scelte stilistiche come per esempio quelle adottate da Mascagni ne *Il piccolo Marat* (ma già ancor prima in *Lodolet-*

---

nel 1917), nonché i titoli che nel database sono riportati erroneamente (per esempio la *Maricca* di Marco Falgheri, che è del 1902 e non del 1920, o anche diversi titoli riportati come "opere", ma che sono in realtà operette). Ho evitato di riportare titoli su cui non mi è stato possibile rinvenire dati certi, tranne la mera esistenza (per esempio la *Zyla-Zys* di Liberato Nardelli). In generale ho retrodatato tutte le opere rappresentate tra gennaio e marzo all'anno precedente, salvo diverse indicazioni, ma senza un'indagine più approfondita titolo per titolo, che avrebbe preso davvero troppo tempo, non è naturalmente possibile essere sicuri. Presumibilmente molti dei titoli riportati, soprattutto francesi, sono stati composti almeno 4 anni prima. Una nota a margine del *Jardín de oriente* di Joaquín Turina e *Intermezzo* di Strauss: nel primo caso la composizione fu portata a termine alla fine del 1922, ma il lavoro di orchestrazione proseguì fino al 24 gennaio 1923, e sarebbe stato assurdo escludere questo titolo solo per questa ragione; la composizione di *Intermezzo* terminò decisamente più tardi (21 agosto 1923), ma considerando che Strauss si è dedicato alla composizione di quest'opera durante tutto il periodo preso in considerazione mi sembrava strano non includerla. Aggiungo qui, per parlare di altri tre grandi assenti dalla lista, che nel 1922 tanto il primo Atto della *Turandot* di Puccini quanto almeno una buona metà del *Doktor Faust* di Busoni erano sostanzialmente già completati (e nessuna delle due opere fu mai terminata dal compositore) e che Wolf-Ferrari già da anni si stava dedicando a comporre *La veste di cielo / Das Himmelskleid,* che però terminò solo nel 1925.

ta), o, parallelamente, da Malipiero in *San Francesco d'Assisi*, che dal punto di vista odierno sembrano quasi rappresentare un passo indietro rispetto ai lavori precedenti, di fatto rappresentano un tentativo riuscito di restare al passo con la sensibilità del tempo. E ci sarebbe anche da dire quanto il finto verismo distopico de *Il piccolo Marat* di fatto scombini le carte. Alcuni compositori, come Siegfried Wagner, restano definitivamente tagliati fuori dalla loro epoca, altri, come D'Albert, nonostante lo stile tutto sommato aggiornato, vengono ugualmente bollati come tradizionalisti dalla critica del tempo, mentre altri ancora, fino allora pressoché ignorati perché seguivano una via del tutto autonoma, come Janáček, salgono improvvisamente alla ribalta internazionale.

- La posizione estrema del *Wozzeck* è del tutto isolata e ben lontano dal segnare un qualche standard, se si pensa che le opere più vicine nella direzione espressionista-atonale sono la *Sancta Susanna* di Hindemith, *Irrelohe* di Schreker, la cantata scenica *Die Zwingburg* di Křenek (tutti lavori radicati nel post-romanticismo) e il *Doktor Faust* di Busoni, che partecipa anche dell'altra corrente modernista, quella surreale-politonale capeggiata da Stravinskij e seguita per esempio da Ibert, il cui *Persée et Andromède* fu inizialmente giudicato troppo avanzato per le scene, o da Prokof'ev con *L'amore delle tre melarance*. Da segnalare l'altra gemma isolata rappresentata da *Blue Monday* di Gershwin, col suo incredibile miscuglio di jazz e verismo.

- L'esuberanza sonora de *La leggenda di Sakùntala* di Alfano, per quanto obiettivamente inaudita, perlomeno per l'Italia, appartiene ancora al mondo sonoro anteguerra, e non è un caso se altri compositori appartenenti a quell'area come Respighi e Zandonai, pur non abbandonandola del tutto, tendono a mitigarla. Difficile dire quale fosse la posizione effettiva di Franchetti, essendo la partitura del *Glauco* andata perduta. Korngold, pur indulgendo nella stessa sovrabbondanza, la riequilibra inserendo in *Die tote Stadt* passaggi striduli e antiromantici di musica "bassa" riferita alla banda di attori girovaghi capeggiati da Marietta e condendo il tutto con un paio di momenti politonali.

- In tale contesto risalta la posizione delicata ma non isolata di *Giulietta e Romeo*, sospesa tra innovazione e tradizione. Se per tornare a forme più vicine alla tradizione italiana Zandonai non deve fare un gran cammino, dato che se n'era scostato solo di poco e tutto sommato solo in *Francesca*

da Rimini, più articolato è il lavoro di rifinitura che si trova a fare sul linguaggio musicale. Sarebbe comunque errato voler restringere *Giulietta e Romeo* in uno solo dei due ambiti, essendo la sua funzione piuttosto, come quella dei due amanti eponimi, quella di unire fazioni opposte.

Parte II. La via della salute: un cambio di direzione?

Il 17 dicembre 1932 Zandonai appare tra i firmatari del *Manifesto musicale* apparso sul «Corriere della Sera», «La Stampa» e «Il Popolo d'Italia», assieme, tra gli altri, a Respighi, Mulé, Pick-Mangiagalli e Pizzetti. Nel *Manifesto* si dichiarava espressamente una fede nella tradizione musicale italiana e soprattutto una difesa del «romanticismo del secolo scorso», visto come vera pietra d'inciampo di tutte le correnti moderniste. Devo spendere due parole su un equivoco che continua a circondare questo *Manifesto*, ovvero il fatto che lo si è talvolta considerato come una specie d'inchino al regime, mentre scendendo un po' più nel dettaglio bisogna prendere atto che le posizioni tradizionaliste ivi espresse non riflettono un granché le istanze culturali del Fascismo, che anzi vedeva di buon occhio le correnti moderniste e non rinnegava la sua nascita dal Futurismo. La scelta da parte di Zandonai di apporvi la firma sarebbe da mettere in relazione con la fedeltà a una linea espressiva che si sentiva messa in pericolo dalle tendenze oggettiviste sposate all'epoca in Italia soprattutto da Casella e in parte da Malipiero (contro i quali in effetti il *Manifesto* era rivolto) – compositori tutt'altro che avversati da Mussolini. Zandonai ribadisce così il suo intento di volersi porre all'interno della tradizione operistica italiana, proseguendola con linguaggio aggiornato – e proprio in tale consapevolezza si trova, a mio parere, uno dei significati della «via della salute» rammentata più tardi dal compositore. Ma se davvero Zandonai nel 1939 si riferiva con quell'accenno a *Giulietta e Romeo* come primo passo sulla via che lo avrebbe portato poi ad aderire al *Manifesto*, si dovrebbero rilevare nella partitura degli elementi di svolta, delle differenze rispetto ai lavori precedenti. Una simile cesura dovrebbe trovare musicalmente un qualche riscontro tanto nell'articolazione formale quanto nel linguaggio armonico e nel trattamento del materiale melodico.

Per quanto riguarda la forma, il fatto che in *Giulietta e Romeo* siano rintracciabili forme chiuse non è in contrasto né con l'opera modernista né coi lavori precedenti di Zandonai. L'opera modernista che abolisce le forme chiuse sarebbe quella di stampo wagneriano, che però all'epoca della nascita di

Giulietta e Romeo corrisponde già all'opera dell'altroieri, mentre proprio sulla soglia degli Anni Venti si manifesta una decisa tendenza al ritorno alle forme chiuse, spesso, ma non esclusivamente, in senso antiromantico. Il teatro post-wagneriano aveva avuto diversi campioni anche nel panorama operistico italiano, tra cui l'italianissimo Mascagni (*Parisina*, 1913), ma anche alcuni dei successivi firmatari del manifesto del 1932 come Respighi (*Semirâma*, 1910), Pizzetti (*Fedra*, 1913, rappresentata nel 1915), Montemezzi (*L'amore dei tre re*, 1912, rappresentato nel 1913) e lo stesso Zandonai con *Francesca da Rimini* (1913, rappresentata nel 1914). *Giulietta e Romeo*, se confrontata con la sola *Francesca da Rimini*, rappresenta formalmente un ritorno a forme più tradizionali, e uno degli esempi più pregnanti è quello della volontà d'inserire una Romanza come pezzo in cui addirittura l'importanza della melodia sopravanzava di tanto quella del testo da rendere l'effettiva versificazione un problema secondario, come risulta dalla lettera di Rossato a Zandonai del 22 ottobre 1921, in cui egli riguardo ai versi della cosiddetta "romanza" dichiarava: «Per la *romanza* sei arbitro: tanto è un pezzo che deve finire nei fonografi, nelle bande cittadine e nelle osterie domenicali dei paesi, e perciò anche se i versi non sono un capolavoro, non importa»[4]. Rispetto a *Francesca da Rimini* quindi il cambio di rotta del compositore sembrerebbe effettivo – ma se si estende lo sguardo anche sul resto della produzione di Zandonai il paragone non regge più. In tutte le restanti opere composte fino al 1916, difatti, con l'eccezione parziale della sola *Conchita*, sono presenti una o più romanze, nonché duetti, intermezzi e quant'altro contraddistinguesse in particolare l'opera italiana dalle cugine francese e tedesca[5]. Al tempo stesso è rimarchevole la vicinanza anche formale di *Giulietta e Romeo* con *Francesca da Rimini*: quest'ultima è imperniata su tre duetti tra i due protagonisti, il primo subito

[4] Lettera di Arturo Rossato a Riccardo Zandonai del 22/10/2021, *ERZ* 576.

[5] Tralasciando *Il grillo del focolare* e le due operine precedenti, strutturalmente ancora del tutto tradizionali, in *Melenis* la protagonista si presenta con una Canzone in tre strofe e torna in ciascuno degli atti successivi con una grande romanza, mentre anche allo stesso Marzio è affidata una notevole romanza nel terzo atto, pur se con finale aperto (cosa che però non impedisce ad altre romanze di Puccini e Mascagni di essere eseguite isolate in concerto), per tacere poi dell'Intermezzo e di altri piccoli brani di cui è disseminata l'opera. Un procedimento simile contraddistingue anche *La via della finestra*, di cui, oltre alle romanze del tenore e del soprano (anch'esse in teoria eseguibili separatamente) vengono ogni tanto ancora eseguiti dei brani sinfonici nella *Piccola suite agreste* – esattamente come accade per la *Danza del Torchio e Cavalcata* nel caso di *Giulietta e Romeo*. Anche in *Conchita* vi sarebbero svariati pezzi eseguibili isolatamente, tra cui l'intero Quadro II (sostanzialmente un intermezzo sinfonico con voci), ma anche i due duetti finali dei Quadri III e IV nonché il preludio e la romanza in lontananza del Quadro V o, volendo, anche il racconto di Conchita nel Quadro I.

prima e parzialmente durante una battaglia (Atto II), il secondo culminante col famoso bacio (Atto III) e il terzo che termina con la morte dei due amanti (Atto IV); in *Giulietta*, rimescolate appena le carte, troviamo un primo duetto preceduto da una scaramuccia e culminante con un bacio, un secondo tutto stretto nell'angoscia e subito antecedente al duello con Tebaldo e un terzo con la morte dei due amanti. La *Danza del Torchio* riecheggia poi la *Canzone a Ballo* dell'Atto III di *Francesca* e si ritrovano tanto una scena in cui la protagonista si trova da sola con l'antagonista/baritono (là Gianciotto nell'Atto IV, qui Tebaldo nell'Atto II) e un Giullare con una sua canzone rivelatrice. In sostanza, laddove *Francesca da Rimini* era percorsa da rimandi alla leggenda di Tristano e Isotta, nonché all'opera omonima di Wagner, *Giulietta e Romeo* è percorsa da riferimenti nascosti alla *Francesca da Rimini*.

Non vi è quindi nell'impostazione formale di *Giulietta e Romeo* niente che non fosse presente anche nelle opere precedenti di Zandonai, e l'unico elemento nuovo è casomai quello di una riduzione del materiale all'essenziale – caratteristica che poco ha a che vedere col ritorno a una tradizione romantica ma corrisponde piuttosto a una generale linea evolutiva del genere operistico.

Dal punto di vista armonico c'è forse una maggiore centratura su alcuni nuclei tonali, con una chiara architettura complessiva dell'opera, sostanzialmente orientata tutta tra Re minore e Re maggiore, ma l'effetto resta quello di continua sorpresa con non pochi momenti destabilizzanti e comunque con un mantenimento dell'uso di campi armonici o brevi sovrapposizioni di tonalità.

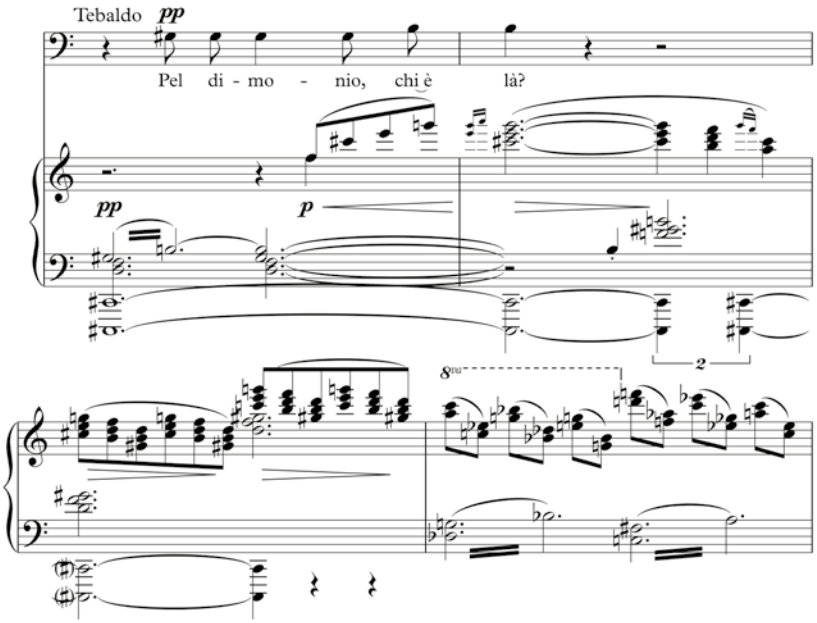
Faccio quattro esempi, tutti tratti dall'episodio iniziale, per mostrare le differenti relazioni che Zandonai mostra rispetto al sistema tonale, secondo le categorie del disorientamento, della costruzione per tritoni, della distorsione, dell'oscillazione e del campo armonico.

Disorientamento: l'opera comincia con un accordo dissonante in crescendo da *f* a *ff* a piena orchestra (tutti i fiati e gli archi più timpani, arpa e percussioni) DO-RE-MI-SOL#-SI♭ che, data la mancanza di qualsivoglia preparazione, resta ambiguo nonostante la sua risoluzione sul Re minore[6] – quello che conta è che, comunque lo si rigiri, l'accordo è interpretabile secondo una logica tonale e si tiene ben lontano tanto dall'accordo del *Tristano* quanto da accordi per quarte, ottotonici, politonali o atonali. L'attimo di

[6] A seconda di quale nota s'interpreta come fondamentale potrebbe essere una settima sul secondo grado con sensibilizzazione del terzo grado e sesta aggiunta, oppure potrebbe essere una nona sul settimo grado naturale con sensibilizzazione della quinta, o ancora una settima sulla dominante della dominante ma con infiltrazione di suoni dalla scala minore e quarta aggiunta.

disorientamento causato da quest'inizio esplosivo è raddoppiato dall'immediato sprofondamento in lontananza del piano armonico e sonoro con il salto dall'orchestra in buca all'orchestrina fuori scena, caratterizzata da un impatto timbrico completamente diverso (liuto, pianoforte, harmonium, triangolo, flauto e clarinetto), con una melodia arcaicizzante e un'armonia modale (Dorico). Per inciso, una così fragorosa apertura del sipario musicale trova nella tradizione italiana ben pochi precedenti (forse solo l'*Otello* di Verdi), mentre l'esempio che subito salta alla mente è piuttosto quello dell'*Elektra* di Strauss. In tutta la parte seguente l'armonia resta orientata sul Re minore, pur con frequenti seconde maggiori e minori e quinte diminuite.

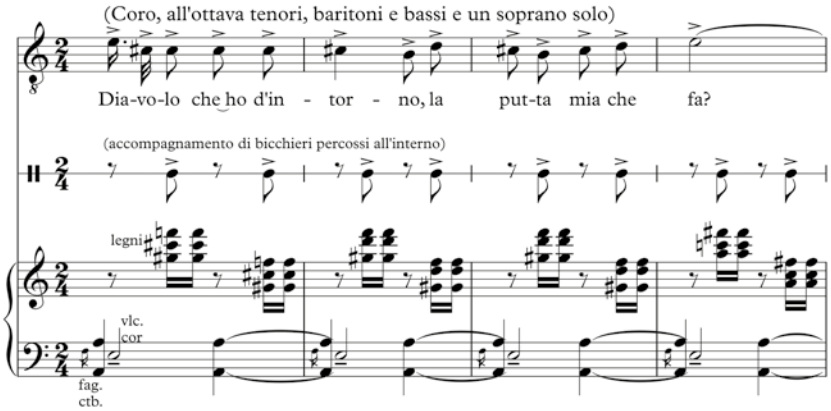
Costruzione per tritoni: sempre nel primo episodio, sulle parole di Tebaldo: «Silenzio… Pel dimonio, chi è la?» all'ingresso delle Maschere ritardatarie, si presenta un passaggio musicale talmente disorientante da dare l'impressione all'ascolto di essere uscito del tutto dai binari della tonalità – e invece, di nuovo, a un'analisi ravvicinata, si può constatare che la scrittura, per quanto molto avanzata, resta comunque all'interno di una logica tonale [Es. 1].



Es. 1. Atto I, sez. [5].

All'accordo di settima diminuita sul SOL# (riferito quindi alla tonalità minore sulla dominante di Re minore) su un pedale di DO# (sensibile), si sovrappongono velocemente tre triadi diminuite, aggiungendo di sfuggita un ulteriore tritono DO#-SOL ai due che già formano l'accordo di settima diminuita. Si tratta quindi di un contesto tonale, anche se portato quasi al limite dall'affiorare per un istante di un accordo di sette suoni, che con particolari acrobazie e sfruttando l'enarmonia potrebbe essere interpretato anche come un accordo di tredicesima (DO#-MI-SOL#-SI-RE-FA-LA♭). Zandonai però gioca con l'ambiguità armonica (in fondo si tratta di Maschere!) facendo sprofondare l'intero contesto dapprima sull'accordo SI♭-RE♭-FA, poi su FA♭-LA♭-DO, aggiungendo quindi trasversalmente un quarto tritono (FA♭=MI-SI♭) ai due già presenti nell'accordo di settima diminuita (SOL#-RE e SI-FA) e al terzo apparso nella triade diminuita sovrapposta all'accordo (DO#-SOL). Se si conta che nel frattempo dall'inizio dell'episodio si è esaurito il totale cromatico, nasce il sospetto che l'armonia del passaggio sia costruita tutta per tritoni, pur conservando un aggancio con la tonalità che fa "risolvere" il tutto di nuovo sul Re minore come nulla fosse.

Distorsione: sempre nel primo episodio, in corrispondenza della canzone dei Montecchi fuori scena «Diavolo che ho d'intorno, la putta mia che fa?» compare un altro passaggio in cui all'ascolto ogni cosa appare fuori fase [Es. 2].



Es. 2. Atto I, sez. [8].

Nelle prime battute si sovrappongono sparsi in tutti gli strumenti i suoni delle triadi di La maggiore e Fa minore, con scontro quindi di LA e LA♭ e DO e DO#, là dove una gran parte dell'orchestra s'instaura su un neutrale MI. Nel momento in cui il coro intona la canzone il contesto si corregge leggermente, il LA♭ viene riscritto enarmonicamente come SOL#, mentre all'insieme si aggiunge un RE. L'insieme risultante non è più politonale ma neanche così chiaramente tonale, tanto da poter essere definito con un accordo di undicesima di Re minore con sensibilizzazione della settima e dell'undicesima. La scomparsa del RE e del SOL# subito dopo trasforma l'insieme in una settima di terza specie su FA#, quindi riferita alla tonalità sulla sottodominante di Re minore, Sol maggiore. Segue un percorso tortuoso, con una serie di false risoluzioni e accordi "sbagliati", ovvero con la fondamentale alzata di semitono, e quasi sempre sporcati da suoni aggiunti, ma nel complesso la stonatura iniziale piano piano si raddrizza e si orienta sempre più verso riferimenti al Re minore di base, concludendo sulla dominante (ma con sesta aggiunta), salvo poi svicolare su un passaggio cromatico subito dopo (in realtà una scala in modo Dorico sul FA, che però nelle riapparizioni successive sempre più si trasforma in una scala cromatica). Nella ripresa della canzone dopo l'episodio centrale i legni intonano piccole discese cromatiche che si sovrappongono alla struttura, anticipando quello che succederà nella Tempesta dell'Atto III.

Oscillazione: restando nell'episodio della canzone dei Montecchi, nella parte intermedia tra le due strofe, in corrispondenza dell'intervento del Famiglio: «Oste, del vino per Ca' Brazzan», si ha una sosta di una battuta e mezzo degli archi sulla triade di Mi♭ maggiore, e proprio su questo suono, già stillato da flauti, clarinetti, corni e arpa lungo le otto battute precedenti, s'impernia tutta l'armonia del passaggio nelle battute precedenti e successive con oscillazioni dissonanti in cui il MI♭ resta fermo e tutti gli altri suoni vengono spostati di un semitono (da SOL-SI♭-MI♭ a FA#-DO♭-RE-MI♭ prima e da LA-DO#-MI♭-MI a SOL#-DO-MI♭-FA poi), secondo una tecnica che Zandonai aveva già ampiamente sperimentato nelle opere precedenti e che egli è ben lungi dall'abbandonare in favore di un ritorno integrale alla tonalità.

Il punto è che Zandonai resta all'interno di un contesto tonale, ovvero dimostra con la sua scrittura di poter creare effetti altamente destabilizzanti senza aver bisogno di uscire dai confini della tonalità, e questo rappresenta senza dubbio un lieve cambio di direzione rispetto ai lavori precedenti.

Per quanto riguarda il trattamento della linea melodica la questione è semplice e come esempio basta la Romanza *Giulietta, son io*: davvero qualcuno potrebbe scambiare la linea di canto di questo pezzo, per quanto spiegata e d'effetto, con l'incisività di una romanza di Puccini, i fuochi d'artificio vocali

di Giordano e Franchetti, la strabordante inventiva melodica di Mascagni o la semplicità e chiarezza di Leoncavallo? Nonostante la (a parole) dichiarata indifferenza per la qualità del testo, i parametri espressivi e formali restano dominanti e la melodia in qualche modo elusiva, così che questo pezzo alla fine non si staglia isolato su tutto il resto ma si integra in un insieme armonico che dalla tensione estrema della *Cavalcata* riporta alla distensione della scena finale. Zandonai resta comunque sé stesso e rifugge istintivamente da una spettacolarità troppo esibita.

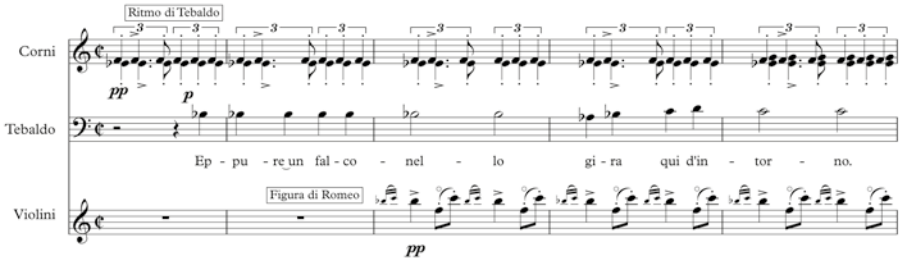
Alcune critiche del tempo rilevano una maggiore cantabilità, un «estro melodico» che «si snoda dai ceppi di quella perenne sinfonia orchestrale, caratteristica delle sue opere, e si abbandona facile, caldo, appassionato al cantabile»[7], ma comunque senza un eccessivo distacco rispetto ai lavori precedenti. Un'altra critica appunto rileva che «lo Zandonai, come forma, non ha mutato lo stile di *Francesca*. Vi troviamo anzi molti echi dell'opera più eletta di canti e di atmosfera passionale. È più snella in *Giulietta* la dialogazione e men rattenuto l'incesso melodico»[8]. L'impressione è che il punto di riferimento di queste recensioni fosse più che altro la *Francesca da Rimini* e che i critici non avessero ben presente il dispiegarsi della melodia in lavori come *Conchita* o *Melenis* – o forse erano rimasti confusi dall'affastellarsi di azioni simultanee sulla scena nelle suddette opere e si sono sentiti più tranquillizzati dall'andamento decisamente più orizzontale di *Giulietta e Romeo*. Una maggiore cantabilità è comunque effettivamente verificabile e si possono fare due esempi di come essa penetri in strutture musicali tipiche del linguaggio di Zandonai e le modifichi.

Il primo esempio riguarda un modo diverso di realizzare quella che altrove ho definito la "pulsazione", quel particolare modo di Zandonai di costruire isole sonore armonicamente statiche, basate sulla continua ripetizione e sovrapposizione di *micro-pattern* melodici sorvolati da un'ampia linea melodica e caratterizzati da un'orchestrazione leggera, trasparente e iridescente. Tali isole ricompaiono naturalmente anche in *Giulietta e Romeo*, soprattutto in corrispondenza dei duetti amorosi conclusivi degli Atti I e III, le due zone più fuori dal tempo dell'opera, ma in diversi casi i *pattern* melodici di base utilizzati non sono più neutri e non si limitano a ricreare un effetto pulsante, ma sono formati da piccole figure melodiche legate direttamente a un personaggio o a una situazione, diventano anch'essi narranti. Un esempio lo si ha

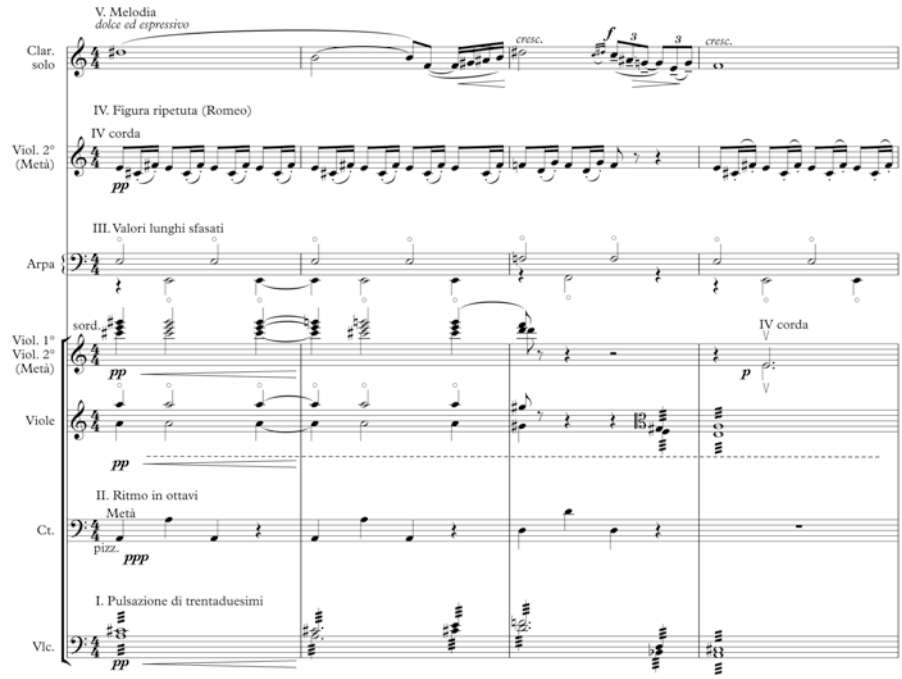
[7] Giulietta e Romeo *di Zandonai a Roma*, «Il Corriere della Sera», 15 febbraio 1922.

[8] S. Procida, Giulietta e Romeo *di Riccardo Zandonai al 'Costanzi' di Roma*, «Il Mezzogiorno», 15 febbraio 1922.

proprio all'inizio del primo duetto tra Romeo e Giulietta: la piccola figura di base su cui si costruisce tutto il passaggio era già comparsa in precedenza, precisamente nel momento in cui Tebaldo, con le parole «eppure un falconello si aggira qui d'intorno» alludeva alla possibile presenza di Romeo [Ess. 3 e 4].

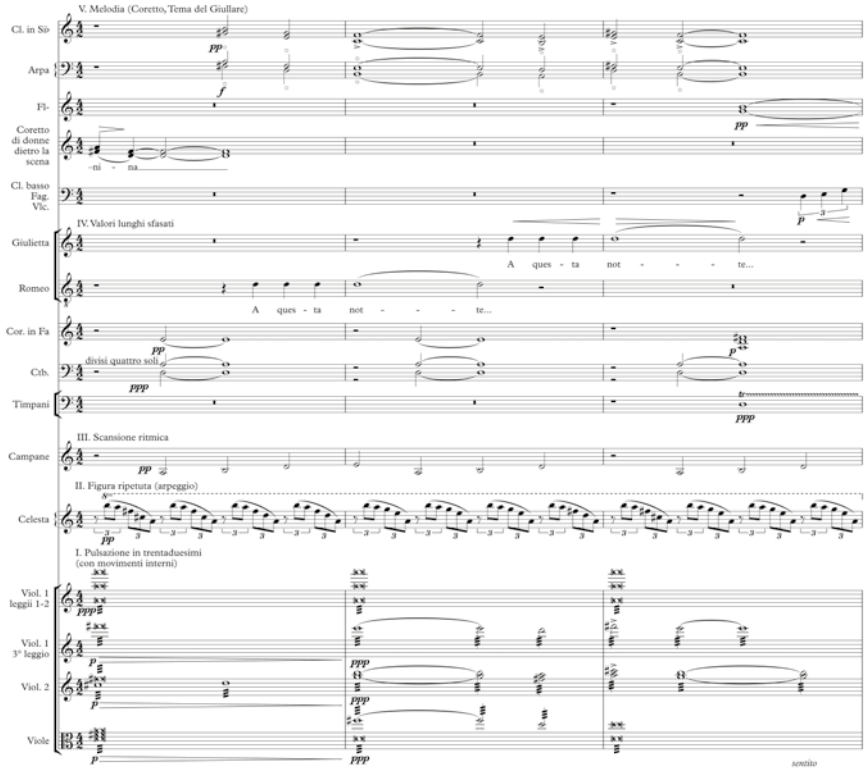


Es. 3. Atto I, sez. [3].



Es. 4. Atto I, sez. [20].

La figura musicale del "falconello" si palesa quindi come il motivo di Romeo. Ciò non esclude che altrove nella stessa partitura Zandonai costruisca passaggi in "pulsazione" alla vecchia maniera, ovvero dispiegando un'unica linea melodica sopra un tessuto di accordi, arpeggi e brevi strutture intervallari di per sé non tematiche [Es. 5, sempre dal primo duetto tra Romeo e Giulietta].



Es. 5. Atto I, sez. [51].

L'impressione che in questo campo si fosse operata una rivoluzione dal rilievo dello sfondo sulla melodia al rapporto contrario, con lo sfondo effettivamente come accompagnamento, è ingannevole: l'equilibrio resta in realtà ambiguo e i punti in cui il puro suono si libera in stratificazioni di piani indipendenti non solo non sono pochi ma sono anche tutti punti chiave.

Il secondo esempio consiste nella riduzione, rispetto alle opere precedenti, di tutti gli elementi centrifughi rispetto all'azione principale. Se nelle sue

opere giovanili (*La coppa del re*, *L'uccellino d'oro*, *Il grillo del focolare*) Zandonai mantiene una struttura drammaturgica tradizionale, a partire da *Melenis* e *Conchita* egli vira verso una drammaturgia più avanzata, in cui la linea dell'azione principale è spezzata dall'intrusione di scene o personaggi estranei e, in altri punti, la centralità del piano musicale dei protagonisti è sommersa in mezzo a una serie di altri piani musicali che lo incrociano o vi si sovrappongono. Esempi di diversione sono in *Melenis* la scena del rifacimento del giudizio di Paride nel bordello o anche tutte le scene dei Cristiani; in *Conchita* le molteplici scene puramente d'ambiente (per esempio praticamente tutto il Quadro II), ma anche alcune piccole scene in cui Conchita interagisce con personaggi minori (le altre lavoranti, la madre) e che diluiscono l'azione perché estranee alla linea narrativa Conchita-Mateo; similmente diversive erano in *Francesca da Rimini* la scena del fuoco greco all'inizio dell'Atto II, successivamente espunta, e ne *La via della finestra* la scena della festa contadina, espunta poi nella seconda versione. Esempi di sovrapposizione di azioni e piani musicali si hanno in *Melenis* nella grande scena del Circo, in cui dapprima il coro dei Cristiani condannati al martirio si sovrappone al coro fuori scena degli spettatori del Circo che si preparano ad assistere alle prodezze di Marzio; poi, dopo una serie di inni e danze, quando Marzio arriva in scena, appare, anche musicalmente, non come protagonista, ma come tassello di una costruzione sinfonica più grande, in cui Melenis emerge brevemente solo con un grido e una breve apparizione del tema. In *Conchita* tutta la prima metà del Quadro IV nel Baile il dialogo tra Conchita e Mateo si svolge sul sottofondo musicalmente divergente del coro degli ospiti del locale; in *Francesca da Rimini* nell'Atto II il primo vero duetto tra Paolo e Francesca è completamente travolto dalla scena della battaglia con campane e cori fuori scena, e in una prima versione esso era spezzato in due poco prima del momento culminante da un ulteriore intervento, poi tagliato, dei cori fuori scena. *La via della finestra* aveva in questo senso già anticipato la soluzione di *Giulietta e Romeo*, limitando all'essenziale, o meglio al funzionale, tanto gli interventi fuori scena quanto le azioni parallele e scene frastornanti, con la sola eccezione della favolosa caccia della Certaldi.

Tali procedimenti di decentramento dell'azione o del protagonista, o, più tardi, anche di straniamento, sono il segno distintivo della ricerca di una drammaturgia che cerca nuove vie al di fuori tanto dal tendenziale monolitismo delle strutture wagneriane quanto dalla, sempre tendenziale, concisione verdiana, ed esempi in questo senso se ne trovano in Italia già tra gli altri con Boito. Nelle opere del primo Novecento la tendenza a destrutturare il dramma dilaga e se ne trovano esempi in Schreker e Braunfels, o anche Wolf-Ferra-

ri e Montemezzi e più tardi Szymanowsky, Schoeck, Berg e Hindemith, senza dimenticare esperimenti interessanti come la *Louise* di Charpentier o *Zazà* di Leoncavallo. In Zandonai il decentramento assume spesso la funzione di far emergere in maniera prepotente dal magma caotico dell'azione, quasi come isole, le scene dei protagonisti. In *Giulietta e Romeo* egli riesce a ottenere lo stesso effetto e a non rinunciare del tutto a un parziale decentramento dell'azione, anche grazie a una narrazione piena di ellissi, senza però più ricorrere a soluzioni che potevano confondere lo spettatore e che, nonostante il loro fascino, avevano dimostrato una scarsa praticabilità sulla scena. Più che di un ritorno alla tradizione si potrebbe forse parlare di un affinamento dei mezzi compositivi attraverso la rinuncia.

In definitiva: in *Giulietta e Romeo* Zandonai aggiusta leggermente il tiro rispetto alle opere precedenti, tenendosi a distanza tanto dal dramma verista di *Conchita* quanto dal *Musikdrama* wagneriano che formava il substrato della *Francesca da Rimini*, ma senza rinunciare ad alcuno degli elementi caratteristici del suo stile, senza riavvicinarsi alla tradizione romantica più di quanto avesse già fatto in precedenza e soprattutto senza rinunciare agli influssi internazionali.

La «via della salute» cui accenna il compositore più tardi non è quindi un ritorno alla tradizione *tout court*, né lo "smarrimento" può riferirsi al dilagare di nuove tendenze musicali, cui Zandonai non chiude la porta, pur accogliendole con discernimento critico. La particolare violenza che fin dalle primissime battute caratterizza *Giulietta e Romeo* e la ricchezza di contrasti estremi appaiono quasi come un tentativo di trovare una via italiana all'Espressionismo, e modernissimo è anche l'esteso utilizzo delle percussioni, anche se l'organico è grossomodo lo stesso della *Francesca da Rimini*. Qua e là emergono anche altre influenze esterne alla tradizione musicale italiana: la scena del mercato ricorda la fiera di *Petruška*, l'intervento del Guardiano rimanda direttamente ai *Meistersinger*, la spazializzazione dei differenti eventi musicali procede direttamente in linea con quanto veniva sperimentato soprattutto nell'opera tedesca del tempo. Zandonai continua diritto per la sua strada, come ha sempre fatto, accogliendo nel suo stile le influenze che gli sono affini e allontanando ciò che non gli serve.

A cosa si riferiva allora Zandonai parlando di «clima di smarrimento»? Forse voleva esprimere qualcos'altro, qualcosa che va direttamente al cuore del suo mondo musicale.

Parte III. Coordinate della drammaturgia musicale

La drammaturgia musicale di un'opera può essere letta attraverso due coordinate, l'una secondo il genere e l'altra secondo la poetica del compositore. La prima coordinata funge da schema primario per qualsiasi struttura drammaturgica operistica e ha normalmente riflessi anche sull'organizzazione del materiale musicale, la seconda è data dal minimo comun denominatore nei soggetti scelti da un compositore e ne identifica il nucleo poetico.

Non v'è dramma senza conflitto e di conseguenza la prima coordinata, quella legata al genere operistico in sé, nasce da un conflitto o più precisamente dal gradiente tra due dimensioni dell'Essere, generalmente caratterizzate l'una dalla carenza e l'altra dalla completezza. Nelle opere del periodo romantico le due dimensioni s'identificano per esempio rispettivamente col mondo fisico e col mondo spirituale, ma esse possono assumere anche altri aspetti, come per esempio, in molte opere del Seicento, la dimensione bassa o comica e quella alta o aulica, o un generale contrasto tra le leggi egoistiche e ristrette dell'uomo e la morale divina in gran parte del Settecento oppure il contrasto tra il tempo presente e un tempo che non c'è (il passato, un futuro utopico) nelle opere di Verdi, e così via. Persino in monodrammi come *Erwartung* o *La Voix humaine* è possibile ritrovare lo schema delle due dimensioni in conflitto e quando tale differenziazione è per un motivo o per l'altro assente nel dramma, come in *Nowhere* di Feldman o in *Einstein on the Beach* di Glass, essa si realizza comunque al livello del suono o del rapporto tra il suono e la scena. Nelle opere di Zandonai la coordinata di genere si realizza tra il "qui" e il "lontano", cosicché l'appagamento resta di base irraggiungibile. Un segno di questo è il ricorso frequente alla pausa sospensiva o all'improvviso sprofondamento in lontananza proprio dei momenti culminanti, come accade in *Francesca da Rimini* subito dopo l'esplosione sonora del bacio al termine dell'Atto III o in *Giulietta e Romeo* in punti paralleli dei duetti degli Atti I e III. Lo stato della tensione verso il "lontano" è raffigurato musicalmente dal ricorso alla pulsazione sonora, con la sua sospensione armonica, il suo ritmo costante e regolare, la sua orchestrazione trasparente e scintillante. Nell'altro stato, quello del "qui", la leggerezza della pulsazione si perverte e dà luogo a ritmi ossessivi, scanditi e sghembi, dissonanze e cadenze, una strumentazione densa e spesso aspra. Eppure alla fine i due stati si rispecchiano l'un l'altro, generando anche stadi intermedi, come per esempio nelle canzoni e nelle danze.

Essendo la seconda coordinata, quella relativa alla poetica personale, variabile e non verificabile se non di volta in volta nei diversi compositori, non è possibile stabilire con assoluta certezza che essa sia sempre presente. Non si

può escludere che alcuni compositori abbiano scelto i loro soggetti operistici in modo del tutto casuale. La presenza di tale coordinata diventa più tangibile nel momento in cui il compositore può scegliersi i libretti o addirittura se li scrive da sé, ma in diversi casi fortunate coincidenze hanno fatto incontrare determinati compositori con determinati libretti anche quando la scelta era limitata. I due maggiori esempi dell'uno e dell'altro caso sono Wagner e Verdi. Il cosmo personale di Wagner, che notoriamente è autore di tutti i suoi libretti, si impernia da un lato sul binomio peccato-espiazione e dall'altro sulla figura dell'estraneo, che sia una suora che si trova a difendere il Carnevale come in *Liebesverbot*, un visionario come Rienzi, un perturbatore come Alberich, una sorta di selvaggio come Siegfried o Parsifal o qualcuno proveniente da un'altra realtà come l'Olandese o Lohengrin. Le opere di Verdi invece hanno al centro un altro binomio, ovvero la potenza impotente da un lato, ovvero il concetto che, qualunque sia la posizione del protagonista, dal buffone di corte al re, esiste sempre una potenza più grande che ostacola la realizzazione dei suoi desideri, sia essa un'associazione di nemici, Dio, l'età o il destino; e, similmente a Wagner, la figura del personaggio isolato dagli altri, che sia un emarginato, un re odiato da tutti o, come accade spesso, qualcuno tradito nel contesto familiare. Coordinate personali sono individuabili anche in molti compositori d'opera contemporanei a Zandonai, da Schreker (il suono, la promessa mancata) a Zemlinsky (il debole contro il forte) a Pfitzner (il sacrificio di sé) a Puccini (il vincolo indissolubile) a Strauss (il raggiungimento della consapevolezza)[9]. La mia teoria è *in fieri* e non è stata ancora messa alla prova su tutti i compositori, ma regge su un buon numero di casi. Mi sono chiesto di conseguenza se essa fosse applicabile anche per Zandonai e quale fosse eventualmente il *fil rouge* che univa tutte le sue opere – e l'ho trovato proprio nella parola utilizzata dal compositore a proposito di *Giulietta*: "smarrimento". Tutte le opere di Zandonai hanno al loro centro un momento in cui il protagonista o i protagonisti si trovano smarriti. «Ah, dove siamo noi?», grida Francesca nell'Atto II quando, perduta completamente nel confronto con Paolo e nell'esplosione di sentimenti a lungo soppressi, dimentica del tutto il suo ruolo e dove si trova, solo per trovarsi sempre di nuovo confrontata col sentimento che aveva cercato di sopprimere. Questa scena emblematica si trova al centro di una lunga lista di scene analoghe in cui i

[9] Potrei scrivere un intero libro analizzando secondo le due coordinate ogni singola opera di ognuno dei compositori citati, ma qui persino un elenco sommario avrebbe finito col prendere troppo spazio, mi limito perciò a questo generico accenno, che spero possa comunque risultare fruttifero per chi avesse voglia di rifletterci.

protagonisti delle opere di Zandonai si trovano d'improvviso allontanati dalla propria immagine, messi a confronto coi loro sentimenti o le loro frustrazioni più profonde e si sentono completamente disorientati, smarriti. Succede a John nel *Grillo del focolare*, laddove egli nell'Atto III cede alla paura di essere troppo vecchio per la moglie Dot e crede troppo facilmente ch'ella lo tradisca, arrivando nella sua furia quasi ad ammazzare il grillo; succede a Mateo, quando, anch'egli preda dello stesso dubbio rispetto alla sua differenza d'età con Conchita e logorato dal continuo tira e molla di lei, nella scena finale dell'opera dà sfogo alla sua frustrazione, ma stavolta sulla stessa Conchita; succede al furbo Renzo nella *Farsa amorosa*, quando, erroneamente convinto che la sua ancor più furba Lucia abbia ceduto alle lusinghe del Podestà, compie l'azione più stupida della sua vita cercando d'introdursi travestito nel letto coniugale della Podestessa, per riceverne da lei solo l'appellativo di "asino". Giosta nei *Cavalieri di Ekebù* è smarrito fin dall'inizio, ha perso la tonaca, la fede e l'amore di Anna ed è disposto a vendere l'anima al diavolo, e similmente inadeguato al mondo e pronto a morire si sente Marzio all'inizio di *Melenis*; alla fine del dramma, invece, Melenis nella sua disperazione si suicida davvero mentre la parte centrale dell'opera è occupata dall'esempio opposto dei Cristiani fermi nella fede anche di fronte al martirio. Apparentemente pronta al suicidio è anche Gabriella nella *Via della finestra*, ma si tratta in realtà di una fuga per orgoglio che la lascia piena di dubbi chiusa fuori dal nido coniugale, sorte non troppo dissimile da quella di Vestilia nel *Bacio*, anch'essa in fuga dall'uomo che in realtà scopre di amare, col tronco compiuto dell'opera che termina proprio sul momento di massimo smarrimento: «Taci cuor mio! Taci augellino! Taci, taci, taci…» E a proposito di uccellini e fughe, anche Riccardino nell'*Uccellino d'oro* è costretto a fuggire dalla patria per sottrarsi ai piani della malvagia matrigna, e se non si smarrisce davvero e supera indenne tutte le prove cui è sottoposto (tra cui anche l'improvvisa perdita della nuova sposa Rosabella, rinchiusa magicamente dalla matrigna in una «orrenda e tenebrosa fossa») è solo grazie all'aiuto dell'Uccellino – anch'egli, come le colombelle che lo accompagnano, in realtà un bimbo perduto, ovvero il fratello di Rosabella. E l'argomento dei bimbi perduti torna anche nella *Canzone dei fanciulli perduti in mare* che attraversa tutto *Il grillo del focolare*, mentre perduto in mare è anche Guiscardo alla fine della *Coppa del re*, sedotto dal canto delle sirene e smarrito al punto di dimenticare la prova per cui si è preparato per tutta l'opera, sorte tra l'altro già prefigurata nel coro lontano delle donzelle all'inizio dell'opera, in cui si narra di una fanciulla che «sulla spiaggia del mare attese invano», non udita dall'amato, fino a essere trovata morta sulla marina il giorno dopo. Anche Don Giovanni in *Una par-*

tita è tra i personaggi che si perdono proprio quando hanno quasi raggiunto l'obiettivo: dopo aver vinto al gioco tutti gli averi, la donna e la vita dell'avversario, perde tutto in una partita più grande, allorché la donna che credeva sua, la Contessa Manuela, si avvelena davanti ai suoi occhi, lasciandolo sperduto a ripeterne il canto. Ed ecco che, dalla disamina che ho appena fatto di 11 delle 13 opere di Zandonai è emerso lentamente un secondo percorso di fondo che sostiene tutte le scelte drammaturgiche del compositore, ovvero quello della fede/fedeltà, che in Zandonai risultano quasi sinonimi, secondo una poetica che credo (ma la questione necessiterebbe di un'indagine più approfondita) abbia le sue radici soprattutto nella cultura operistica tedesca – e mi riferisco al fatto che due pilastri dell'opera romantica tedesca siano il *Fidelio* e *Der Freischütz*, e che tanto la questione della fede quanto quella della fedeltà sia centrale nelle opere di Wagner, o di come il tema della fede sia assolutamente centrale nelle opere di Pfitzner e diventi fondamentale nelle ultime opere di Braunfels, mentre quello della fedeltà riappare costantemente nelle opere di Strauss, o ancora di come i due aspetti fede/fedeltà diventino intercambiabili nelle opere di Korngold, fino all'unione testuale dei due filoni nel finale di *Der singende Teufel* di Schreker, quando Lilian dice ad Amandus «tu eri il mio dio»[10]. Ma questa resta al momento un'ipotesi. Quanto a Zandonai, il tema della fedeltà coniugale o comunque di coppia risulta centrale nel *Grillo del focolare*, *Conchita*, *Una partita* e *La farsa amorosa*; assume nella *Via della finestra* e nel *Bacio* la sfumatura di una scelta tra l'attaccamento alla propria immagine e la fedeltà al sentimento profondo, che nella *Via della finestra* è anche fedeltà coniugale; diventa in *Francesca da Rimini* un problema di scelta tra fedeltà coniugale formale e fedeltà al sentimento, nella *Coppa del re*, *L'uccellino d'oro* e nei *Cavalieri di Ekebù* quasi più un problema di fede in sé stessi e in ciò che sembra impossibile, mentre in *Melenis* il problema della fedeltà nel rapporto e nei propri ideali si rispecchia in quello della fede cristiana. Le due opere che ancora mancano in ambedue le liste, *Giulietta e Romeo* e *Giuliano*, sono quelle dove l'unione dei due percorsi si realizza al massimo grado. In *Giuliano* il dubbio e lo smarrimento giocano un ruolo di primissimo piano e investono tutti i campi possibili, dal dubbio in sé stesso con conseguente volontà di morte al dubbio sulla fedeltà coniugale a quello di essere maledetto (tra l'altro con lo scatenarsi di una tempesta tanto interiore quanto esteriore, come in *Giulietta e Romeo*), e tutto il percorso si risolve nella fede e in Cristo. In *Giulietta e Romeo* la fedeltà coniugale non

[10] Franz Schreker, *Der singende Teufel*, Akt IV, Letztes Bild.

viene mai scossa neppure dal minimo dubbio (perché, ricordiamolo, Romeo e Giulietta sono già segretamente sposati all'inizio dell'opera), mentre fin dall'Atto I Romeo proclama ideali cristiani di non violenza, nominando anche espressamente "Cristo Gesù". Eppure anche Romeo ha un momento di smarrimento quando, contrariamente a tutti i suoi ideali, si lascia provocare dal fratello dell'amata, Tebaldo, a tal punto da ucciderlo in un accesso d'ira, deve per questo fuggire da Verona e lontano dal suo cuore apprende la notizia della morte di Giulietta. Ciò che segue, la cavalcata di Romeo in una tempesta (tanto esteriore quanto interiore) per tornare a casa, da Giulietta, alla fonte del suo sentimento e del suo stesso essere, è davvero un ritrovare la "via della salute" in un "momento di smarrimento" e rappresenta anche musicalmente un concentrato di tutto quanto esposto fin qui.

Parte IV. La via nella tempesta

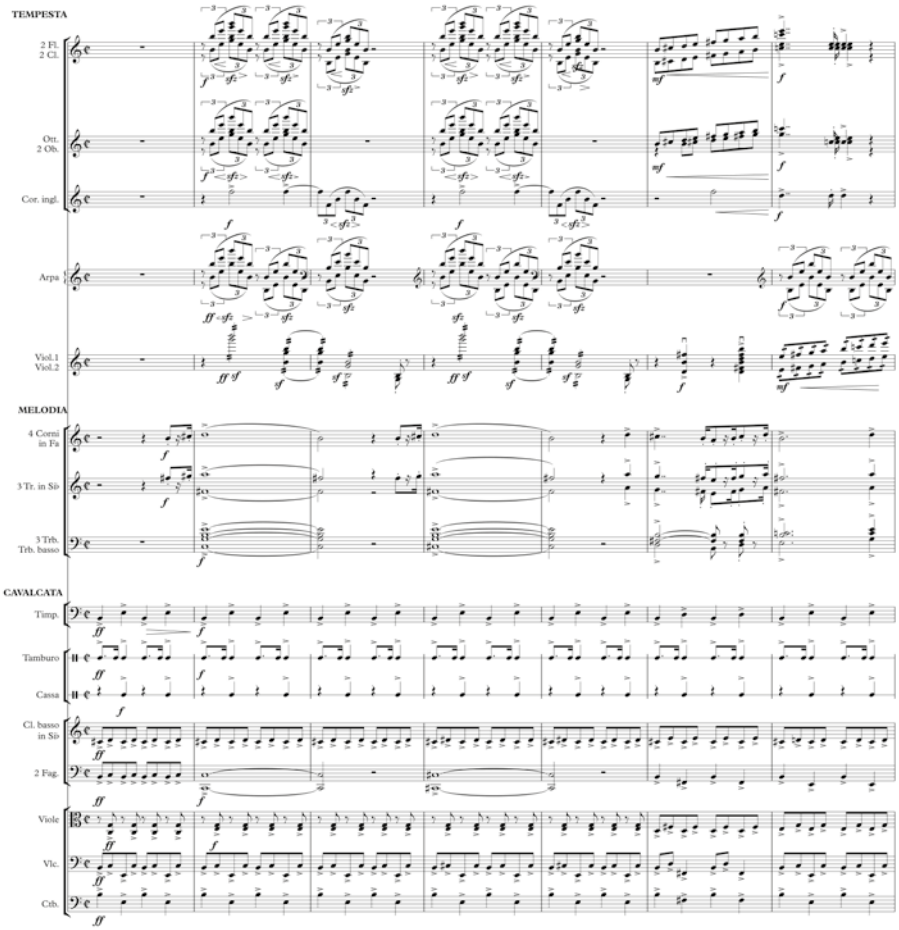
L'Intermezzo dell'Atto III, o Cavalcata, è strutturato in un'introduzione di 25 battute, in cui vengono esposti i tre pilastri della composizione (cavalcata, tempesta e linea melodica), seguita da 7 sezioni numerate. Rifacendosi grossomodo al testo cui di volta in volta si riferisce la linea melodica, la struttura potrebbe essere riassunta così:

- Introduzione (battute 1-25, Allegro deciso): «Urla tempesta!»;
- Sezione 1 (26-53): «Pianto non ho»;
- Sezione 2 (54-93): «Giulietta mia!» (coro fuori scena);
- Sezione 3: (94-115, Lo stesso tempo ma più calmo) «Morrei, morrei starne lontano»;
- Sezione 4 (116-141): «Un solo bacio!»;
- Sezione 5 (142-161): «Morta! Morta!»;
- Sezione 6 (162-182, Lo stesso tempo – Più lento – rallentando): culmine;
- Sezione 7 (183-208, 1° Tempo – Più lento – Più lento ancora): epilogo.

Pur non trattandosi di un vero e proprio genere musicale, la *Cavalcata* ha un numero sufficiente di precedenti nella letteratura musicale ottocentesca da farne una sorta di *topos* musicale – in particolare due esempi, l'episodio *La course à l'abîme* de *La damnation de Faust* di Berlioz, che serve da modello per diverse cavalcate infernali successive, come per esempio le varie messe in musica della *Lenore* di August Bürger, tra cui la Quinta Sinfonia di Joachim Raff, e (naturalmente) la *Cavalcata delle Valchirie*. Un tratto in comune a tutti gli esempi è la presenza persistente di una figura ritmica in sottofondo che

rappresenta la cavalcata, per esempio in Berlioz la figura ♪♪♪ inizialmente in ***mf***, la cui cadenza è ulteriormente scandita dalle semiminime in pizzicato dei violoncelli e dei contrabbassi, o in Wagner la figura ♪.♪♪ in staccato ai tre fagotti e a quattro corni alternati a due a due, tutti inizialmente in ***p***. Alla figura ritmica si contrappone sempre una linea melodica, talvolta aperta e quasi indecisa come la nenia dell'oboe solo in ***p*** nell'episodio di Berlioz, talaltra chiusa e ben scandita come il tema delle Valchirie, inizialmente in ***f*** a due corni e alla tromba bassa. A questi due elementi si aggiungono poi nel caso di Berlioz, oltre al dialogo in recitativo tra Faust e Mefistofele, altri episodi via via sempre più violenti, come per esempio un coro di soprani fuori scena che intonano una preghiera terminando con un grido o interventi scomposti e sempre più frequenti di fagotti, tromboni e oficleide, portando nel finale a un lungo crescendo in cui diversi altri episodi orchestrali si sommano fino a culminare in un ***ff*** a piena orchestra. Nel caso di Wagner, oltre ai vari richiami e dialoghi delle Valchirie, si aggiunge un ulteriore strato musicale, quello della tempesta con cui si apre l'atto, rappresentata da tremoli in quasi tutti i legni dall'ottavino al clarinetto basso e in raffiche ascendenti e discendenti nei violini e nelle viole, inizialmente in ***ff***, poi in ***f***.

Orbene, pur riprendendo nella sua *Cavalcata* la costruzione formale stratificata con figura ritmica, melodia e tempesta e introduzione di altri episodi tra cui un coro fuori scena, Zandonai comincia in maniera inusitata, con quattro battute percussive in ***ff*** di timpani, tamburo e grancassa col sostegno di fagotto e clarinetto basso più gli archi bassi, che conferiscono alla figura ritmica della cavalcata un'ulteriore profondità di suono. Il battito è formato da tre strati principali: il ritmo di semiminime dei timpani, tutto scandito su quinte e occasionalmente su quarte; il ritmo puntato del tamburo e i colpi di grancassa sui levare in ogni battuta. Alla cavalcata si sovrappone la tempesta, folate di vento nei legni (flauti con ottavino e oboi, riecheggiati poi dal corno inglese), improvvisi silenzi e poi grandi scariche cromatiche discendenti nei legni in cui intervengono anche celesta triangolo e tam-tam (lampo e tuono). In questo caos infernale si staglia in ***ff***, sparata a pieno volume da tutti gli ottoni con aggiunta iniziale anche del fagotto, la melodia, unico elemento lineare, che riprende il grido disperato di Romeo: «Urla, tempesta! Sii tu il mio cuor dannato che invoca il nome suo, ora ch'è morta…» [Es. 6].



Es. 6. Atto III, sez. [31], *Intermezzo*.

La melodia resta aperta e inizialmente sembra guidare l'intero percorso musicale, ma lentamente comincia a soccombere alla tempesta e già dal numero 1 sembra quasi cambiare direzione con le folate di vento. L'ambito armonico della melodia, preso di per sé, si orienterebbe sempre intorno al Si minore, e così fa inizialmente anche l'intera armonia dell'Introduzione, pur con perpetue oscillazioni nell'area di Do maggiore; tuttavia proprio dal numero 1, mentre la melodia cerca di reggere il timone bloccandosi però nella sua parte centrale sempre sugli stessi suoni, senza trovare una direzione o una curva, l'armonia comincia a farsi indipendente vagando su altre tonalità

(inizialmente per esempio il La minore) e riavvicinandosi al Si minore solo indirettamente. Quando finalmente appare la settima di dominante la risoluzione avviene dapprima su un accordo per quarte DO#-FA#-SI-MI, che sfuma poi su un accenno di Si maggiore (con nona) per approdare ad una settima sul secondo grado, che però scivola di nuovo sul La, stavolta maggiore. La sezione culmina su un accordo che enarmonicamente è una settima diminuita e prepara l'avvento del Mi maggiore, gettando un ponte verso lo sviluppo successivo. A partire dal numero 2 della partitura la tempesta si fa molto più intensa e furiosa di prima, con frequenti interventi di tam-tam, celesta, arpa, triangolo e lunghissime folate ascendenti. Il percorso della melodia sbocca dapprima su una settima diminuita sul SOL#, poi si blocca e per sequenza rifà lo stesso percorso portandosi un grado sopra (settima diminuita sul LA#) e poi con sequenza abbreviata ancora un grado sopra. La melodia bloccata sfocia nel Coro fuori scena, che quindi non forma un episodio a sé stante come nell'episodio di Berlioz ma diventa una sorta di proseguimento della melodia nella tempesta, laddove l'intero ambiente sconvolto sembra gridare «Giulietta mia!». Coerentemente, nel finale della sezione, poco prima del numero 3, i legni che prima riproducevano le folate di vento e i lampi della tempesta partecipano alla melodia, con un ulteriore incremento della tensione, mentre l'intero percorso armonico sfocia sul Mi maggiore. Nella sezione contrassegnata dal numero 3 cavalcata e tempesta retrocedono gradualmente sullo sfondo, finché della cavalcata resta solo il battito regolare nei violoncelli e contrabbassi. La linea melodica della disperazione s'interrompe e diventa ricordo, la melodia passa ai legni e poi agli archi, trombe e corni scompaiono verso lo sfondo con movimenti indistinti per poi restare solo quasi come sommovimenti dell'aria, mentre ai flauti oboi e clarinetti, fino a poco prima impegnati nella tempesta, compare un'ampia melodia sostenuta dagli arpeggi di arpa e violini, derivata direttamente dal duetto d'amore del primo atto, che corrisponde alle parole di Romeo: «I vostri occhi soavi valgono più che cento spade. E morrei, morrei starne lontano» – laddove nel «morrei, morrei» la melodia passa ai secondi violini e alle viole. Incapace di trovare un varco di fronte a sé la melodia torna indietro, nel passato. Lo sprofondamento nella memoria è estraneo a tutte le cavalcate storiche e risponde a un nuovo sentimento del tempo, tipicamente novecentesco, in cui un passato perduto diventa non solo rimpianto, ma rivive come se fosse presente e attuale – un sentimento esplorato molte volte da Zandonai, ma in particolare nella *Primavera in Val di Sole,* e che si riallaccia tanto alla poetica di Wagner quanto, più sotterraneamente, a quella di Mahler, anche se eventuali collegamenti tra Zandonai e Mahler sono ancora tutti da stabilire. Anche il battito della

cavalcata infine scompare (numero 4) e violoncelli e contrabbassi passano gradualmente alla melodia, che adesso riprende il momento del duetto in cui le voci di Romeo e Giulietta per la prima volta s'intrecciano. Proprio quando la melodia, ora rafforzata dai legni, sta per arrivare al culmine, appare un'acciaccatura che rimanda al grido «Morta! Morta!», e con l'acciaccatura riappare in sottofondo la tempesta. L'armonia del passaggio pur avendo accennato a un Re minore, sostanzialmente respinge quella tonalità fuori dalla visuale e gravita inizialmente attorno al La maggiore tendendo però in maniera sempre più spiccata verso il Sol maggiore (sottodominante del Re) per completare il giro su un Mi minore in corrispondenza della ripresa di coscienza con l'apparizione dell'acciaccatura nella linea melodica. Sullo strascico del suono tenuto dopo l'acciaccatura riappaiono a intermittenza, in corrispondenza del numero 5, gli elementi che erano stati banditi dalla consapevolezza nella sezione precedente, la tempesta, la cavalcata e la linea melodica della disperazione agli ottoni, con ripresa anche del coro fuori scena, che però canta solo «Giulietta! Giulietta!» piantato su un MI-DO#, mentre la linea degli ottoni ripete sempre lo stesso frammento melodico ascendendo però gradualmente dal SOL al LA#. Nel punto culminante, corrispondente al numero 6 in partitura, mentre tanto la cavalcata quanto la tempesta subiscono un incremento sonoro e ritmico, con intervento anche di piatti, triangoli e tam-tam, il frammento della linea melodica, che semplicemente vagava armonicamente qua e là, si blocca su una sequenza di suoni (SI-DO#-RE# ai corni, tromboni e tromba bassa, armonizzati di volta in volta differentemente dalle trombe ma sempre con un orientamento verso la zona del LA) e tutto culmina su un accordo di settima di dominante sul MI ribattuto otto volte a piena orchestra, che però non risolve e si trasforma in una triade di Mi minore cui si sovrappone una sorta di grido orchestrale ai legni, violini e viole, una linea discendente che nei primi violini dal RE#^{6} discende in tre battute di tre ottave fino al MI^{3}, portando all'accordo conclusivo della sezione, un'altra settima di dominante ma sul DO. La linea melodica si è spezzata definitivamente e nell'epilogo ne restano solo dei frammenti sparsi, mentre nelle dieci battute successive la cavalcata prosegue ancora in *ppp* e la tempesta si allontana fino a un tuono lontanissimo. Nell'ultimissima parte (*Più lento*) della melodia non resta più niente, si hanno giusto resti sparsi della cavalcata, piccoli rulli come di tuono e riverberi negli archi al ponticello e occasionali lampi nei legni soli (oboe, corno inglese, clarone), che riportano alla mente la tempesta del Rigoletto, pur non essendo un'esatta citazione, mentre ai clarinetti nel registro basso e ai contrabbassi risuona ancora la triade di Si maggiore, quasi come un resto di ciò che è stato. Da questa completa oscurità emerge negli archi prima

un suono tenuto, un accordo di Re♭ maggiore con settima, un altro mondo rispetto a tutte le aree della Cavalcata e un semitono sotto rispetto al Re minore su cui si spengono i due amanti nel finale – poi una linea ascendente ai violoncelli basata sui suoni FA e DO, che nel quadro successivo si apre alla melodia della Romanza di Romeo. Romeo ha ritrovato la via verso Giulietta – e verso sé stesso.

Nel Finale scritto successivamente per la Cavalcata, molto più spettacolare e violento, nonostante la ripresa in fortissimo della linea melodica agli ottoni il principio resta lo stesso: dopo poche battute la melodia si blocca sul rapporto armonico di tritono tra una triade di Mi minore e una di Si♭ maggiore e culmina su un accordo di settima di quarta specie DO-MI-SOL-SI, di per sé non particolarmente dissonante ma talmente al di fuori dal contesto precedente da risultare di una violenza deflagrante, come un muro contro cui si spezza tutto, cui segue una pausa generale. Dal silenzio riemerge in *sf* e poi *pp* il DO delle viole, come un naufrago dopo la catastrofe.

Zandonai non si limita qui a raccontare musicalmente un episodio della storia dei due amanti, ma simbolicamente compie lo stesso percorso di Romeo e con la linea melodica che cerca la sua via attraverso la tempesta traccia il suo personale percorso compositivo, la sua «via della salute» in mezzo al caos e allo smarrimento di nuovo verso il cuore della sua personale espressione musicale, di ciò che per lui è il melodramma.

Bibliografia essenziale

«Annali del teatro italiano», 2 voll., Milano 1901-1921.
«Musica d'oggi. Rassegna internazionale bibliografica e di critica», Milano 1919-1920.
«Neue Zeitschrift für Musik», LXXXVI-LXXXIX, 1919-22.
S. Procida, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai al 'Costanzi' di Roma*, «Il Mezzogiorno», 15 febbraio 1922.
"Giulietta e Romeo" di Zandonai a Roma, «Corriere della Sera», 15 febbraio 1922.
C.M. Gruber, *Opern-Uraufführungen: Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz, 1900-1977*, Wien 1978.
B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai,* Trento 1978.
H. Sachs, *Musica e Regime*, Milano 1995.
Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento, Atti del 4° Convegno Internazionale *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* (Locarno, Biblioteca cantonale, 23-24 maggio 1998) a cura di J. Maehder, L. Guiot, Milano 2005.
M. Ross Griffel, *Operas in German: A Dictionary*, 2 voll., Lanham 2018.
P. Isotta, *Ovidio e la musica*, Venezia 2018.
E. Bousquet, *Le "Giulietta e Romeo" de Riccardo Zandonai: une création nationaliste en ordre de marche*, «Revue LISA/LISA e-journal», IX, 2, 2011, pp. 68-77, https://doi.org/10.4000/lisa.4733 (ultima consultazione: 15/09/2023).
M. Carpegna, *La Musica e il fascismo. I compositori del duce*, «QuotidianPost.it», 13 febbraio 2019, https://www.quotidianpost.it/la-musica-e-il-fascismo/ (ultima consultazione: 20/10/2023).
Accenting the Classics: Editing European Music in France, 1915-1925, a cura di D. Mawer *et alii*, Rochester 2023.

Elenco opere coeve a *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai[11]

1919

Eugen d'Albert	*Revolutionshochzeit*	Leipzig, Neues Stadttheater	26 ottobre 1919
Arturo Berutti	*Los Héros*	Buenos Aires, Teatro Colón	23 agosto 1919
Armand Bolsène	*Les Charmettes*	Monte Carlo, Opéra	14 febbraio 1920
Jan Brandts-Buys	*Micarême*	Wien, Etablissement Ronacher	14 novembre 1919
Fernand Brumagne	*L'Invasion*	Bruxelles, La Monnaie	20 ottobre 1919
Ezio Camussi	*I fuochi di San Giovanni*	Milano, Dal Verme	27 marzo 1920
Alfred Bruneau	*Le Roi Candaule*	Paris, Opéra-Comique	1° dicembre 1920
Joaquín Cassadó	*Le monjo negre*	Barcelona, Liceu	13 gennaio 1920
Rui Coelho	*Crisfal*	Lisbona, San Carlos	29 novembre 1920
Henri Contesse	*Conchita*	Tourcoing, Grand Théâtre	28 novembre 1919
Josephine Crew Aylwin	*The Strike*	San Francisco, Musical Club	30 dicembre 1919
Vincenzo Davico	*La dogaressa*	Monte Carlo, Opéra	26 febbraio 1920
Karl Heinrich David	*Aschenputtel*	Basel, Stadttheater	1921
Victor Dolidze	*Keto y Kote*	Tbilisi, Opera	11 dicembre 1919
Albert Dupuis	*La Barrière*	Verviers, Grand-Théâtre	20 febbraio 1920
Max Ettinger	*Judith*	Nürnberg, Stadttheater	24 novembre 1921
Henri Février	*La Damnation de Blanche-fleur*	Monte Carlo	08 marzo 1920
Giovanni Fronte	*Cola Pesce*	Messina, Mastroieni	17 dicembre 1919

[11] Per i criteri di scelta rimando alla nota 3 del saggio.

Costantino Gaito	*Fior di neve*	Buenos Aires, Teatro Colón	03 agosto 1922
Nicholas Gatty	*Prince Ferelon*	London, F. Etlinger Opera School	26 novembre 1919
Luigi Gazzotti	*Lo zingaro cieco*	Monza, Teatro Storchi	02 febbraio 1921
Paul Richard Gläser	*Das Kirchlein am See*	Altenburg, Landestheater	30 aprile 1922
Raoul Gunsbourg	*Satan*	Monte Carlo	20 marzo 1920
Henry Kimball Hadley	*Cleopatra's Night*	New York, Metropolitan	31 gennaio 1920
Robert Heger	*Ein Fest zu Haderslev*	Nürnberg, Stadttheater	12 novembre 1919
Paul Hindemith	*Mörder, Hoffnung der Frauen*	Stuttgart, Stadttheater	06 aprile 1921
Lili Huttenstrasser-Scheidl	*Legende vom Brunnen der brennenden Herzen*	non rappresentata	-
Tadeusz Joteyko	*Grajek*	Warszava, Teatr Wielki	23 novembre 1919
Alfrēds Kalniņš	*Banuta*	Riga, LNO	29 maggio 1920
Hugo Kaun	*Der Fremde*	Dresden, Staatsoper	24 febbraio 1920
Ruggero Leoncavallo	*Edipo Re* (completato da Giovanni Pennacchio)	Chicago, Auditorium Theatre	13 dicembre 1920
Franco Leoni	*Falene*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Franco Leoni	*Le baruffe chiozzotte*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Franco Leoni	*La terra del sogno*	Milano, Filodrammatici	10 gennaio 1920
Louis Maingueneau	*Ninon de Lenclos*	Rouen	Gennaio 1920
Luigi Mancinelli	*Sogno d'una notte d'estate*	Roma (solo frammenti)	1922
Alfredo Manini	*Grand guignol lirico* (*Fascino; Sidda; Passa la ronda!; Plenilunio*)	Parma, Teatro Reinach	30 settembre 1919
Albert Mattausch	*Graziella*	Magdeburg, Stadttheater	14 dicembre 1919
Jānis Mediņš	*Uguns un nakts (Fuoco e notte)*	Riga, LNO	26 maggio 1921

Gustav Mraczek	*Ikdar*	Dresden, Staatsoper	24 gennaio 1921
Mihály Nádor	*Donna Anna*	Budapest, Operaház	27 gennaio 1920
Albert Noelte	*François Villon*	Karlsruhe, Hoftheater	20 maggio 1920
Max von Oberleitner	*Cäcilie*	Hamburg, Stadttheater	09 aprile 1919
Elisabetta Oddone	*A gara con le rondini*	Milano, Teatro Lirico	26 gennaio 1920
Otakar Ostrčil	*Legenda z Erinu*	Brno, Národní divadlo	16 giugno 1921
Aldo Ottolenghi	*Pamperos*	Milano, Teatro Carcano	04 dicembre 1919
Viktor Parma	*Zlatorog*	Ljubljana	17 marzo 1921
Arrigo Pedrollo	*La veglia*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Alessandro Peroni	*La beffa*	Gallarate, Teatro Condominio	10 dicembre 1919
Sergej Prokof'ev	*Ljubov k trëm apel'sinam (L'amore delle tre melarance)*	Chicago, Auditorium Theatre	30 dicembre 1921
Alessandro Ravelli	*Vampa*	Bergamo, Donizetti	13 settembre 1919
Marcel Samuel-Rousseau	*Tarass Boulba*	Paris, Théâtre Lyrique du Vaudeville	22 novembre 1919
Antonio Savasta	*Galatea*	Catania, Bellini	21 aprile 1920
Robert Stolz	*Die Rosen der Madonna*	Wien, Rolandbühne	1° marzo 1920
Claude Terrasse	*Le Mufti*	Monte Carlo, Opéra	10 aprile 1919
Édouard Trémisot	*L'Épave*	Lyon, Grand-Theâtre	17 dicembre 1920
Franco Vittadini	*Anima allegra*	Roma, Costanzi	15 aprile 1921
Karel Weis	*Lešetinský kovář (Il fabbro Lešetin)*	Praha, Národní divadlo	1920
Paul Weißleder	*Das Freimannskind*	Leipzig, Neues Stadt-theater	28 settembre 1920
Egon Wellesz	*Die Prinzessin Girnara*	Frankfurt a. M & Han-over	14 maggio 1921
Albert Wolff	*L'Oiseau bleu*	New York, Metropolitan	27 dicembre 1919

1920

Giuseppe Baroni	*La castellana*	Borgo S. Donnino	19 maggio 1920
Paul Bastide	*Monsieur de Pourceaugnac*	Strasbourg, Opéra	05 febbraio 1921
Edoardo Berlendis	*Il pastore*	Bergamo, Donizetti	07 settembre 1920
Marcel Bertrand	*Sainte Odile*	Paris, Opéra-Comique	05 novembre 1923
Julius Bittner	*Die Kohlhaymerin*	Wien, Operntheater	09 aprile 1921
Lukas Böttcher	*Salambo*	Altenburg, Landestheater	1° maggio 1920
Louis-François Bourgoin	*L'île d'amour*	Avignon, Théâtre	Gennaio 1921
Walter Braunfels	*Die Vögel*	München, Staatsoper	30 novembre 1920
Renato Brogi	*Isabella Orsini*	Firenze, Politeama	24 aprile 1920
Julián Carrillo	*Xúlitl*	non rappresentata	-
Oscar von Chelius	*Magda Maria*	Dessau, Friedrich-Theater	28 novembre 1920
Nicoló Chiodi	*La schiava bianca*	Brescia, Sociale	27 novembre 1920
Walter Courvoisier	*Die Krähen*	München, Nationaltheater	28 aprile 1921
Marino Cremesini	*Janko*	Rovigo	17 ottobre 1921
Isidore De Lara	*Le Trois mousquetaires*	Cannes, Casino Municipal	03 marzo 1921
Albert Dupuis	*La Délivrance*	Lille	1921
August Enna	*Komedianter*	København, Kongelige Teater	08 aprile 1920
Theodor Erler	*Monsieur Herkules*	Plauen, Stadttheater	18 aprile 1920
Beniamino Fonte	*Una partita a scacchi*	Reggio Emilia, Municipale	17 giugno 1920
Clemens von Franckenstein	*Li-Tai-Pe*	Hamburg, Stadttheater	02 novembre 1920
Nicholas Gatty	*The Tempest*	London, Old Vic	27 aprile 1922

Luigi Gazzotti	*Procella*	Viareggio, Nuovo Politeama	02 settembre 1920
Paul Graener	*Schirin und Getraude*	Dresden, Staatstheater	28 aprile 1920
Jesús Guridi	*Amaya*	Bilbao, Teatro Arriaga	22 maggio 1920
Claude Haydon	*Paolo and Francesca*	Melbourne	1920
Paul Hindemith	*Das Nusch-Nuschi*	Stuttgart, Stadttheater	06 aprile 1921
Georges Hüe	*Dans l'Ombre de la cathédrale*	Paris, Opéra-Comique	07 dicembre 1921
Lili Huttenstrasser-Scheidl	*Die Tänzerin von Schemacha*	non rappresentata	-
Leo Kahler	*Die lombardische Schule*	Nürnberg, Stadttheater	12 aprile 1921
Erich Wolfgang Korngold	*Die tote Stadt*	Hamburg e Köln	04 aprile 1920
Hugo Leichtentritt	*Der Sizilianer*	Freiburg i.B., Städtische Bühnen	28 maggio 1920
Gian Francesco Malipiero	*3 commedie goldoniane*	Darmstadt, Landestheater	24 marzo 1926
Henri Marteau	*Meister Schwalbe*	Plauen, Stadttheater	Gennaio 1921
Wilhelm Mauke	*Thamar*	Stuttgart, Landestheater	26 ottobre 1922
Henri Moret	*Lorenzaccio*	Paris, Opéra-Comique	19 maggio 1920
Giuseppe Mulè	*La monacella della fontana*	Trieste, Teatro Verdi	17 febbraio 1923
Oskar Nedbal	*Sedlák Jakub*	Brno, Národní divadlo	16 agosto 1922
Max von Oberleitner	*Das Heidentor*	Wien, Carltheater	1920
Max d'Ollone	*Les Uns et les autres*	Paris, Opéra-Comique	06 novembre 1922
Mikas Petrauskas	*Eglė žalčių karalienė* (*The Serpent Queen*)	Boston	30 maggio 1924
Montague Phillips	*The Rebel Maid*	London, Empire	12 marzo 1921
Lily Reiff	*Pucks Liebeslied*	Coburg, Landestheater	1° aprile 1920
Ludovico Rocca	*La morte di Frine*	Milano, La Scala	24 aprile 1937

Cyril Rootham	*The Two Sisters*	Cambridge	14 febbraio 1922
Max Steidel	*Walpurgisnacht*	Karlsruhe, Landestheater	14 giugno 1921
Siegfried Wagner	*Der Schmied von Marienburg*	Rostock, Städtische Bühnen	16 dicembre 1920
Waldemar Wendland	*Peter Sukoff*	Basel, Stadttheater	17 marzo 1921
Albert Ziegler-Strohecker	*Die schelmische Gräfin*	Heidelberg, Stadttheater	05 aprile 1921
Hermann Zilcher	*Doktor Eisenbart*	Leipzig	1921

1921

Emil Ábrányi	*Ave Maria: Májusi Intermezzo*	Budapest, Nápsinház	25 febbraio 1922
Henryk Adamus	*Rey w Babinie*	Warszawa, Teatr Wielki	15 marzo 1922
Franco Alfano	*La leggenda di Sakùntala*	Bologna, Teatro Comunale	10 dicembre 1921
Curt Beilschmidt	*Der schlaue Amor*	Leipzig	Giugno 1921
August de Boeck	*La Route d'emeraude*	Gent	23 febbraio 1921
Ludovic Bouserez	*La Carmagnole*	Nantes, Théâtre d'Art	1922
Ugo Casalis	*La fonte gaia*	Milano, Dal Verme	04 dicembre 1922
Karl Clement	*Trillby*	Budapest, Nápsinház	Luglio 1922
Marc Delmas	*Camille*	Paris, Opéra-Comique	11 ottobre 1921
Ernő Dohnányi	*A vajda tornya*	Budapest, Király Operaház	18 marzo 1922
Carl Ehrenberg	*Anneliese*	Düsseldorf, Tonkünstlerfest	Giugno 1922
Jean Paul Ertel	*Santa Agata*	Berlin (eseguiti solo frammenti in concerto)	1923
Luigi Ferrari-Trecate	*Ciottolino*	Roma, Teatro dei Piccoli di Podrecca	08 febbraio 1922

Beniamino Fonte	*La Lucania*	Carpi, Comunale	04 settembre 1921
Carl Futterer	*Der Geiger von Gmünd*	Basel, Stadttheater	18 maggio 1921
Hans Gál	*Die heilige Ente*	Düsseldorf, Stadttheater	29 aprile 1923
Giuseppe Gallignani	*In alto*	Trieste, Politeama Rossetti	08 novembre 1921
Paul Gautier	*Le Lion amoureux*	Nice, Casino Municipal	07 aprile 1922
Armin Haag	*Die gepanzerte Braut*	Coburg, Landestheater	27 aprile 1922
Reynaldo Hahn	*La Colombe de Buddha*	Cannes, Opéra	21 marzo 1921
Rudolf Hartung	*Johannisfest*	Braunschweig, Landes-theater	25 dicembre 1921
Paul Hindemith	*Sancta Susanna*	Frankfurt a. M., Oper	26 marzo 1922
Jacques Ibert	*Persée et Andromède*	Paris, Opéra	15 maggio 1929
Leoš Janáček	*Káťa Kabanová*	Brno, Národní divadlo	23 novembre 1921
Friedrich Albert Köhler	*Die Hochzeit*	Rudolstadt, Landestheater	Marzo 1921
Arthur Küsterer	*Casanova*	Stuttgart, Landestheater	02 maggio 1921
Alfred Lorentz	*Liebesmacht*	Karlsruhe, Landestheater	29 gennaio 1922
Colin Macleod Campbell	*Thais and Talmaae*	Manchester	13 settembre 1921
Gian Francesco Malipiero	*San Francesco d'Assisi*	Perugia, Sagra Musicale Umbra	22 settembre 1949
Pietro Mascagni	*Il piccolo Marat*	Roma, Costanzi	02 maggio 1921
Renzo Massarani	*La vittoria*	non rappresentata	-
Albert Mattausch	*Esther*	Kiel, Stadttheater	09 dicembre 1921
José Mauri	*La esclava*	La Havana	06 giugno 1921
Vincenzo Michetti	*La Grazia*	Roma, Teatro Costanzi	30 marzo 1923
Domenico Monleone	*Il Mistero*	Venezia, Fenice	07 maggio 1921

Franz Neumann	*Beatrice Caracci*	Brno, Národní divadlo	29 aprile 1922
Giacomo Orefice	*Il castello del sogno*	non rappresentata	-
Erich Prager	*Hans Störrich*	Eisenach	06 agosto 1921
Alex Presuhn	*Der Geiger von Gmünd*	Stuttgart, Landestheater	1921
Rolf Rueff	*Doktor Eisenbart*	Kiel, Stadttheater	1921
Franz Schmidt	*Fredigundis*	Berlin, Staatsoper	19 dicembre 1922
Othmar Schoeck	*Venus*	Zürich, Festspiele	10 maggio 1922
Bernhard Sekles	*Die Hochzeit des Fauns*	Wiesbaden, Staatstheater	1° dicembre 1921
Charles Silver	*La Mégère apprivoisée*	Paris, Opéra	30 gennaio 1922
Bruno Stein	*Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel*	Göttingen, Stadtheater	Giugno 1921
Kurt Stiebitz	*Der Tanz der Maja*	Göttingen, Stadttheater	26 maggio 1922
Richard Stiebitz	*Varuna*	Göttingen, Stadttheater	26 maggio 1922
Ernst Viebig	*Nacht der Seelen*	Aachen, Stadttheater	19 maggio 1922
Heitor Villa-Lobos	*Malazarte*	Perduta	-
Max Volland	*Brunnenzauber*	Bremerhaven	1922
Max Wolff	*Frau Berthes Vespergang*	Nürnberg, Stadttheater	16 giugno 1921
Riccardo Zandonai	*Giulietta e Romeo*	Roma, Costanzi	14 febbraio 1922
Jan Evangelista Zelinka	*Dceruška hostinského (La figlia dell'oste)*	Praha, Národní divadlo	24 febbraio 1925
Alexander Zemlinsky	*Der Zwerg*	Köln, Staatstheater	28 maggio 1922

1922

Eugen d'Albert	*Mareike von Nymwegen*	Hamburg, Stadttheater	31 ottobre 1923
Georgi Atanasov	*Zapustyalata vodenitsa (Il mulino abbandonato)*	Sofia, Naroden teatar	31 marzo 1923
Alfred Bachelet	*Quand la Cloche sonnera*	Paris, Opéra-Comique	06 novembre 1922
Waldemar von Baussnern	*Satyros*	Basel, Stadttheater	Gennaio 1923
Alban Berg	*Wozzeck*	Berlin, Staatsoper	14 dicembre 1925
Rutland Boughton	*Alkestis*	Glastonbury Festival	26 agosto 1922
Lucien Chevaillier	*Miette Lacmel*	Strasbourg, Opéra	1° dicembre 1923
Osvald Chlubna	*Alladina a Palomid*	Brno	31 gennaio 1925
Carlo Damiani De' Giannetti	*Lea*	Milano, Verdi	24 novembre 1922
Victor Dolidze	*Leila*	Tbilisi	1922
Stefano Donaudy	*La Fiamminga*	Napoli, San Carlo	25 aprile 1922
Luigi Ferrari-Trecate	*Pierozzo*	Alessandria, Dinzi	15 settembre 1922
Alberto Franchetti	*Glauco*	Napoli, San Carlo	04 aprile 1922
Josef Bohuslav Foerster	*Srdce (Il cuore)*	Praha, Národní divadlo	15 novembre 1923
Carl Futterer	*Don Gil von den grünen Hosen*	Freiburg i.B., Städtische Bühnen	10 dicembre 1922
Luigi Gazzotti	*Il campanaro di Camalò*	Modena, Teatro Storchi	02 dicembre 1922
George Gershwin	*Blue Monday*	„George White's Scandals"	28 agosto 1922
Hans Ewald Heller	*Messalina*	Praha	1928?
Alfred Hill	*Auster*	Melbourne	Marzo 1935
Gustav Holst	*The Perfect Fool*	London, Covent Garden	14 maggio 1923
Robert Konta	*Jugunde*	Praha, Státni opera	13 settembre 1922

Ernst Křenek	*Die Zwingburg*	Berlin, Staatsoper	20 ottobre 1924
Felice Lattuada	*La Tempesta*	Milano, Dal Verme	23 novembre 1922
Armas Launis	*Aslak Hetta*	Helsinki, Finlandia Hall (concerto)	Marzo 2004
Gian francesco Malipiero	*L'Orfeide*	Düsseldorf, Staatsoper	11 maggio 1925
Léo Manuel	*Le fakir de Bénarès*	Paris, Théâtre Mogador	20 aprile 1922
Juan Bautista Massa	*Tucumán*	Rosario, Teatro El Círculo	1922
Juan Bautista Massa	*L'Evaso*	Rosario, Teatro El Círculo	23 giugno 1922
Renzo Massarani	*Noi due*	Incompleta (manca il 3° atto)	-
Albert Mattausch	*Die Jassabraut*	Magdeburg, Stadttheater	17 ottobre 1922
Jan Mediņš	*Dievi un cilvēki (Dèi e uomini)*	Riga, LNO	22 maggio 1922
Aarre Merikanto	*Juha*	Lahti, Music College	28 ottobre1963
Geoffrey Molyneux Palmer	*Sruth na Maoile (Le acque di Moyle)*	Dublin, Gaiety Theatre	25 luglio 1923
Henryk Opieński	*Maria*	Poznań, Teatr Wielki	27 aprile 1923
Jaume Pahissa	*Marianela*	Barcelona, Teatro Novedades	31 marzo 1923
Bernhard Paumgartner	*Das heiße Eisen*	Salzburg, Stadttheater	19 luglio 1922
Ildebrando Pizzetti	*Débora e Jaèle*	Milano, La Scala	16 dicembre 1922
Ottorino Respighi	*Belfagor*	Milano, L a Scala	26 aprile 1923
Alexis Roland-Manuel	*Isabelle et Pantalon*	Paris, Trianon-Lyrique	11 dicembre 1922
Marcel Samuel-Rousseau	*Le Hulla*	Parigi, Opéra-Comique	09 marzo 1923
Paul Scheinpflug	*Das Hofkonzert*	Charlottenburg, Deutsches Opernhaus	Febbraio 1922
Franz Schreker	*Irrelohe*	Köln, Staatsoper	07 marzo 1924
Igor Stravinskij	*Mavra*	Paris, Opéra	03 giugno 1922

Édouard Trémisot	*Stamboul*	Gand	17 dicembre 1921
José Vásquez	*Citlali*	Ciudad de México, Teatro Esperanza Iris	19 dicembre 1922
Ignaz Waghalter	*Der späte Gast*	Braunschweig, Landes-theater	1° maggio 1923
Siegfried Wagner	*Rainulf und Adelasia*	Metzingen, Stadthalle (concerto)	04 ottobre 2003

Joaquín Turina: *Jardín de oriente* (orchestrazione completata il 24 gennaio 1923; opera rappresentata il 06 marzo 1923).

Richard Strauss: *Intermezzo* (completato il 21 agosto 1923).

Giacomo Puccini: *Turandot* (1921-1924, primo atto completato alla fine del 1922).

Ferruccio Busoni: *Doktor Faust* (1916-1924, incompiuto. Prologo e Atto I completati già nel 1922).

Ermanno Wolf-Ferrari: *Das Himmelskleid* (composta tra il 1917 e il 1925; di un'altra opera di Wolf-Ferrari citata nei giornali dell'epoca, *La gabbia d'oro,* non ho trovato traccia).

Maria Antonietta Marongiu

«Nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta» La nascita dell'opera attraverso le fonti epistolari

Abstract: Handwritten correspondence offers undoubtedly a privileged perspective: it gives authenticity into the life of an era and takes us back in time to distant places. In this case, these letters are most precious in their ability to provide information about the origin of *Giulietta e Romeo* and the places associated with the story. A wealth of information is revealed concerning the protagonists and the locations involved in the creation of the famous work. Of particular interest is the speed at which letters were exchanged being replied and replied to again in as little as a few days. Thoughts, reflections and corrections intertwine resulting in a bright and creative image.

Key words: *Giulietta e Romeo,* Zandonai, Rossato, D'Atri, Adami, libretto, epistolary.

Un epistolario è sicuramente un osservatorio privilegiato perché, oltre alle informazioni in presa diretta, offre anche uno spaccato dell'ambiente nel quale un'opera nasce e si sviluppa. Permette di essere partecipi di situazioni distanti nel luogo e nel tempo svelando le dinamiche creative dell'artista e i suoi snodi essenziali.

L'epistolario di Zandonai, che consta di circa 10.000 missive[1], grazie alla sua compattezza e coerenza è una fonte primaria straordinaria per la comprensione delle intenzioni artistiche del compositore. La presenza di un gruppo 'fisso' di interlocutori (Zandonai-Rossato-D'Atri-Pizzini), la cui

[1] Il *corpus* epistolare zandonaiano è stato oggetto di un imponente lavoro di trascrizione critica condotto dal Laboratorio Permanente Riccardo Zandonai della Biblioteca Civica "Girolamo Tartarotti" di Rovereto, dove è conservata la maggior parte del materiale originale. Nell'arco di diversi anni ha portato alla pubblicazione online di tutti i documenti, reperiti in diversi archivi personali e istituzionali, ora consultabili in https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/. Qui e nei saggi di questo volume viene indicato con la sigla *ERZ* seguita dal numero identificativo del messaggio.

corrispondenza copre quasi tre quarti dell'intero *corpus* (circa 7.000 documenti), consente di costruire un filo narrativo continuo e costante, quasi un diario, che chiarisce le dinamiche culturali e sociali soggiacenti alla nascita delle opere. Dal rapporto con gli editori alle considerazioni sui destinatari della creazione, dalle scelte linguistiche a quelle stilistiche ogni aspetto viene affrontato e discusso coralmente in sede epistolare.

Prezioso, in questo caso, per le informazioni sulla genesi di *Giulietta e Romeo*: si rivela ricco di interlocutori e di luoghi intorno ai quali gravita la nascita dell'opera. Particolarmente interessante è il rapido inanellarsi degli scambi epistolari in una spirale di informazioni che confluiscono nell'opera riguardando tutti i suoi differenti aspetti. Considerazioni, riflessioni e correzioni si intrecciano con una velocità che può senz'altro competere con i nostri moderni mezzi di comunicazione, restituendo un quadro estremamente vivace e creativo. Scorrendo le lettere, soprattutto quelle che risalgono al momento ideativo e preparatorio, si entra nel vivo dei dialoghi tra il compositore e la sua cerchia di corrispondenti e si avverte talvolta palpabile il fermento di idee che dà vita alle nuove pagine. Alla nascita di *Giulietta e Romeo* presiedono, infatti, amici che sono al contempo collaboratori fattivi, generosi compartecipi dell'impresa a cui contribuiscono con impegno e competenza: il librettista Arturo Rossato, l'influente giornalista e critico musicale Nicola D'Atri, Carlo Clausetti gerente di Casa Ricordi assieme a Renzo e Guido Valcarenghi, il medico musicofilo Tancredi Pizzini. Poiché la ricchezza dei materiali e la coesione cronologica dell'epistolario consentono al lettore di immergersi nel clima creativo dell'opera, si è scelto di riportare diverse lettere in forma estesa facendo dialogare direttamente le fonti.

Comparsa del soggetto e avvio dell'impresa

La fitta corrispondenza, che per brevissimo tempo vede coinvolto nell'operazione anche il celebre librettista Giuseppe Adami, scandisce le varie fasi creative portando al progressivo emergere di snodi funzionali al dinamismo drammaturgico dell'opera. Come si evince da una lettera di Pizzini a D'Atri, l'idea primigenia si affaccia già nel 1916 quando il primo esorta l'amico a sostenere e stimolare Zandonai:

> […] Zandonai è ritornato all'idea di anni or sono di musicare Calendimaggio del Soldani; ma pare che questi abbia già preso impegni con un altro musicista - Bisogna che noi amici suoi cerchiamo qualche cosa per lui. Egli pensa anche ad una nuova edizione di Giulietta e Romeo – […][2]

Sottolineiamo l'emergere del soggetto di *Giulietta e Romeo* mentre si è ancora nel vivo della catastrofe bellica; un dato che dovrebbe portare a riconsiderare parzialmente la spesso evocata dissonanza di questa scelta rispetto ai temi e al clima estetico degli anni Venti. Se non una continuità, almeno l'ipotesi di un dittico con *Francesca da Rimini*.

Nel corso del 1917 vediamo in scena soprattutto Pizzini e D'Atri e incontriamo anche un primo capitolo della tormentata scelta del testo: «un giovane poeta bolognese»[3], Ercole Storchi – all'epoca tenente di fanteria – aveva predisposto uno schema di libretto[4] che Zandonai, entusiasta, aveva sottoposto a Casa Ricordi. La 'fase Storchi' si estende con ripetuti cenni di perplessità da parte di tutti (per ritardi nella consegna e per debolezza di risultato) fino ai primi mesi del 1918[5]. Sembra che il soggetto sia archiviato definitivamente in favore di altri progetti in cui troviamo coinvolti Adami e Rossato[6].

Passerà del tempo e ritroveremo Zandonai a partire dal 1920 immerso nella fase operativa. Il musicista è il centro attorno al quale gravitano le riflessioni degli amici-collaboratori spesso impegnati a trovare soluzioni a problematiche di ordine vario, dalla scelta della lingua e delle fonti, alle possibili incongruenze nella trama così come a nuovi sviluppi drammaturgici; tanto coinvolti nel loro ruolo di consiglieri e collaboratori da giungere, come vi sarà modo di osservare in seguito, a schierarsi gli uni contro gli altri in merito alle scelte da intraprendere.

La frenesia dei lavori, a cominciare dalla stesura del libretto, si coglie già nei primi scambi epistolari, dai quali emergono l'impazienza di Zandonai, la sua fermezza nel richiedere che uno schema complessivo preceda la versifica-

---

[2] Pizzini a D'Atri, 28.12.1916, *ERZ* 147.

[3] Pizzini scrive 'Storti' e lo presenta come «sottotenente del genio, ma in tempo di pace giudice o pretore che sia a Bologna». Pizzini a D'Atri, 2.05.1917, *ERZ* 163.

[4] Più che uno schema è un canovaccio di cui l'autore stesso scrive «non è che un pallido abbozzo. Manca ogni suggestione poetica, manca quasi completamente il dialogo. Anche i versi tentati sono provvisorii». Ricopiato da Pizzini e inviato a D'Atri, 7.05.1917, *ERZ* 164.

[5] «[…] il povero Storchi è stato liquidato». Zandonai a Ricordi, 21.02.1918, *ERZ* 627M.

[6] Adami stende i tre atti di *Strega* (dal dramma *Anna Peters* di Hans Wiers Jennsen, impresa poi abbandonata da Zandonai) e già cominciano le trattative con Selma Lagerlöf per quello che nel 1925 diventerà *I Cavalieri di Ekebù*.

zione[7] e soprattutto ripensamenti anche radicali nell'impostazione drammaturgica da parte del duo Adami-Rossato.

> Caro Zandonai, il signor Valcarenghi mi à fatto vedere la Sua lettera che reclama almeno il primo atto di Giulietta, e mi prega di scriverle qualche cosa in merito. Ecco allora come fu che il primo atto di Giulietta già fatto, sia andato a finire molto male.
> Cioè: Adami ed io abbiamo pensato che dare tanti piccoli quadri della tragedia sarebbe stata immiserirla e renderne difficile l'esecuzione, deinde, abbandonato il primo atto già finito, ci siamo posti al lavoro su un'altra trama più adatta e più robusta. Il nuovo atto sarà pronto prestissimo: ma sarebbe meglio aspettare, come ò detto a Valcarenghi, che il libretto sia finito, in tutti i suoi quattro atti (brevissimi) per poter dare anche a Lei una linea precisa e completa del lavoro[8].

Si profila presto una difficile collaborazione tra i due librettisti: divergenze che si traducono presto in ritardi e silenzi:

> Non sono ancora riuscito ad avere il 2° atto di Giulietta - Al solito, è Adami che ritarda […][9]

> Il guaio è sempre Adami, il quale, come si dice a Napoli, ci fa spantecare per i suoi ritardi - A quest'ora già da giorni avrebbe dovuto consegnarci il 2° atto, al quale Rossato ha già lavorato per suo conto. Invece non si fa vivo. Ciò non dipende da ragioni di lavoro, ma da altre cause!!… E non solo per Giulietta ci fa attendere! È proprio un vero castigo di Dio!… Se hai occasione di veder il Prof. Guastalla, domandagli per tuo conto se egli sarebbe disposto a fare dei libretti e se ha qualche buona idea. Sarebbe una vera fortuna poter trovare degli altri librettisti. Su Rossato invece credo si possa contare[10].

> Non posso dirvi nulla del libretto. Adami è quasi invisibile, tanto più che è in ritardo nel compilare il 2° atto – […][11]

---

[7] «[…] prima di accingersi alla fattura dei versi si stabilisca bene lo schema dell'intero lavoro. Ciò è necessario per non perdere del tempo più tardi e anche per decidere subito se la tragedia può andare o meno». Zandonai a Clausetti, 23.02.1920, *ERZ* 305.

[8] Rossato a Zandonai, 11.2.1920, *ERZ* 301.

[9] Clausetti a D'Atri, 16.6.1920, *ERZ* 320.

[10] Clausetti a D'Atri, 20.6.1920, *ERZ* 321.

[11] Pizzini a D'Atri, 23.6.1920, *ERZ* 322.

La latitanza del librettista non è tollerata a lungo e si arriva ben presto a terminare la collaborazione.

Peripezie drammaturgiche

Nell'agosto del 1920 l'estromissione di Adami è consumata, lasciando Rossato come unico responsabile.

> […] è per dirvi che ho ricevuto oggi lettera di Clausetti nella quale mi si dice lieto di comunicarmi che ha tutto sistemato con A. in maniera che voi possiate menare a termine il lavoro senza preoccupazioni.- Me ne compiaccio anch'io e v'invito quindi ad accendere l'estro – […][12].

> […] Siamo dunque a posto e speriamo che l'Amico Adami lusingato di fare… niente non intralci i buoni propositi di Rossato[13].

> […] ò ricevuto da Pesaro il primo atto di Giulietta: soltanto il primo atto, e mi metterò prestissimo al lavoro, occupandomi, in questi giorni, a rifare il cammino attraverso tutta la storia o favola di Giulietta, per rimettermi in ambiente. Clausetti non mi à scritto nulla del modus vivendi concluso con A. e della parte assegnatami per il lavoro: ma la sua promessa era che mi avrebbe spiegato a voce. Ed io attenderò la sua voce. Spero, in ogni modo, di levarmi dal cuore un bel libretto, e lo ricercherò con dolce pazienza, in me, come si cerca, fra molte erbe, un "picciol fiore"[14].

I lavori, dunque, procedono alacri ed intensi, con un gran fermento – soprattutto a livello testuale – di proposte, obiezioni, limature. I dialoghi epistolari intrecciano pagine e pagine di indicazioni minuziose concernenti gli aspetti più disparati della creazione letteraria e drammaturgica. Si incontrano spesso osservazioni sulla necessità di 'bilanciare' la struttura complessiva mediante tagli, aggiunte o accorpamenti. La presenza di D'Atri è sempre più avvertibile:

> […] Altro motivo d'intimo orgoglio mi date riconoscendo e ammettendo per buona e imponendola ai librettisti – che già spontaneamente l'accolsero

[12] D'Atri a Rossato, 12.8.1920, *ERZ* 341.
[13] Zandonai a D'Atri, 12.8.1920, *ERZ* 342.
[14] Rossato a D'Atri, 17.8.1920, *ERZ* 345.

> quando la esposi loro – la soluzione da me immaginata pel 4° atto. (Badate che io non aspiro alla paternità se non con voi a quattr'occhi!) - Così pure mi rallegro di vedervi persuaso della necessità di riunire 3° e 4° atto – cosa che, come giustamente osservate, contribuirà anche all'equilibrio del lavoro – […][15]

In questa triangolazione tra i due artisti e il 'consulente' romano merita di essere rilevato l'asse tra quest'ultimo e Zandonai; il musicista, saldo nella sua concezione drammaturgica, si affida al letterato, sollecitandone l'opinione e aderendo ai suggerimenti. Si ha l'impressione che, nel privilegiare questo interlocutore rispetto al librettista, Zandonai cerchi un appoggio che lo investa di maggiore autorevolezza nei confronti di Rossato e gli permetta di anticipare e motivare le proprie scelte musicali e teatrali. Quanto D'Atri partecipi visceralmente al lavoro è ben percepibile nei toni e nella puntigliosità delle osservazioni. In una lettera di ventiquattro pagine (scritta poco prima dell'allontanamento di Adami), dopo aver dato voce alle proprie inquietudini rispetto all'operare un po' impulsivo del musicista rimprovera se stesso

> […] innanzitutto per non essermi accorto in tempo della necessità in cui tutti ci troveremo – voi musicista, e i librettisti con me – di sopprimere dal finale del 1° atto l'uccisione di Tebaldo e assai probabilmente anche la scena violenta fra lui e Romeo che la precede.
> Badate che di una simile soppressione, impostasi ormai alla mia mente, io parlo a voi prima che ad altri. Ne volevo scrivere a Don Carluccio, e gliene scriverò perché ne tenga alla larga discorso coi librettisti; ma, allo stato delle cose, col *Finale* da voi già costruito e composto, è importante o, meglio, è arduo parlare innanzitutto a voi.
> Che ne dite? siete già inquieto per questo che mi frulla nel capo?- Buon per me ch'io non conosca ancora una nota della bellissima musica da voi già composta e che possa quindi parlare obbiettivamente di necessità sceniche e drammatiche senza rimpianti. E d'altra parte bisogna che questo libretto di *Giulietta e Romeo*, affrontato da voi con un ardimento che prova la vostra potenzialità, non sia un semplice e mal connesso canovaccio per intesservi della musica bella, ma riesca un lavoro teatrale per se stante e contenga inoltre quegli elementi del genio shakespeariano (situazioni, caratteri, concetti poetici, linguaggio alato dei protagonisti, emergenti dal fondo come figure di un'umanità esaltata e quindi fuori del reale) che hanno assicurato una poste-

[15] D'Atri a Zandonai, 7.7.1920, *ERZ* 326.

rità ai nomi di Giulietta e di Romeo, eroi dell'amore puro, e sovrastanti alle circostanze materiali più avverse[16].

Certamente gli interventi a più mani sono motivo di arricchimento per l'opera, ma nel sovrapporsi della dibattuta stesura letteraria e di quella musicale Zandonai si trova talvolta a dover ritessere la sua tela.

> Carissimo Nicolino - mi sono giunti contemporaneamente il libretto di Giulietta e il vostro prezioso manoscritto-lettera. Seguendo il vostro stesso consiglio ho letto prima il libretto in modo che poi prendendo attenta visione dei vostri giudizî mi sono trovato con voi *pienamente d'accordo*. Tanto approvo il vostro modo di vedere e la nuova vostra costruzione dei due primi atti di Giulietta che sono disposto, dispostissimo, a buttare all'aria la musica dell'attuale 1° atto pur di seguire la traccia da voi trovata che mi sembra così logica, così serrata, così equilibrata, così felice.
> […] il duetto del 1° atto ben mi si presta ad un grande sviluppo e anziché tagliare al già fatto dovrei aggiungere la parte più importante, quella del balcone, che nel testo attuale è quasi insignificante e monca e ben si potrà finire l'atto liricamente mentre gli ultimi suoni della festa si spengono e sorge l'alba […][17].

Totalmente catturato dall'impresa («l'unico mio svago mentale è ora questo vostro libretto, cui non ero favorevole in massima, ma che ormai bisogna far riuscir bene»[18]), D'Atri entra nelle pieghe della drammaturgia, della psicologia dei personaggi, dell'efficacia scenica, elabora un suo proprio canovaccio ad uso ora del compositore, ora del librettista. Armonizzare la coerenza dell'azione con le convenzioni dell'epoca (e quindi con le condizioni di successo) è uno dei principi che lo guidano[19]:

> Sarete persuaso, caro Riccardo, che assicurare la fortuna al teatro, e sopratutto all'arte, di un'opera intitolata a Romeo e Giulietta bisogna che una scintilla vi illumini nel 1º e nell'ultimo duetto d'amore. Tutto il resto è roba che voi fa-

---

[16] Ivi.
[17] Zandonai a D'Atri, 11.7.1920, *ERZ* 323.
[18] D'Atri a Zandonai, 7.7.1920, *ERZ* 326.
[19] A documentazione e a supporto delle proprie idee fornisce un elenco di 27 titoli sul soggetto, opere teatrali a partire dalla prima attestata (*Romeo und Julia* - Dramma in 3 atti di F.W. Gotter, con musica di G. Benda del 1776) fino alla più recente (*Romeo and Juliet* musicato da J.E. Barkworth), dividendoli tra quelli derivati dall'opera shakespeariana e altri, a carattere parodistico, inseriti «a titolo di curiosità». Ivi.

rete, oso dire, fumando. Il duetto finale deve aver la nota dello strazio e quasi far piangere. Il duetto del primo atto deve, con un getto d'inspirazione, dare l'impronta di quello che può l'amore in quest'opera[20].

Ecco un altro esempio di intervento di D'Atri, questa volta rivolto al librettista milanese. Appunti psicologici, questioni di equilibrio narrativo e di architettura complessiva, disposizioni sceniche: D'Atri è assorbito in ogni aspetto non musicale (a volte anche in questo) della gestazione dell'opera.

Caro amico,
I Mi faccio spesso passare davanti agli occhi, nella successione delle scene, il Secondo Atto, per immaginarmene l'effetto in teatro. E sempre rivedo Giulietta inverosimilmente libera di fare quel che le talenta in quell'atrio o vestibolo o corte del palazzo Capuleti dov'è pure sua madre, dov'è un padre – i quali, continuatamente assenti, pare strano non abbiano un loro sostituto presso la figliuola. Non voglio da ciò inferirne la necessità scenica della *Nutrice* – abusato personaggio di comodo. Voglio solo farvi osservare – se non porto vasi a Samo – che, per la naturalezza dell'azione, un *quidam* ci vorrebbe, a cui Giulietta fosse come affidata, senza la complicità del quale o della quale non sarebbe né parrebbe possibile che lei facesse venire Romeo in casa, se ne stesse con lui liberamente a parlare e, in ultimo, dopo quel pò pò d'ira di Dio scoppiato in casa e tra i familiari tutti accorsi (tranne padre e madre) per l'uccisione di Tebaldo, ella se ne ritornasse sola e indisturbata nell'atrio per sfogare i suoi propositi nella scena drammatica finale.
II Ho ripensato alla disposizione scenica del 2° atto, come nella cartolina da voi mostratami a Milano – cortile del Palazzo della Ragione a Verona – con l'aggiunta, a destra, di un avancorpo contenente un *interno*.
Più che di un *interno* quì trattasi di un *rientrante* in aperta comunicazione col resto dell'atrio, il quale atrio – su cui possano dalla scala facilmente affacciarsi i familiari o comunque accedervi – è separato dalla strada, per un lato, da un muro più o meno alto, sopra del quale la voce passa. Basterà quel semplice *rientrante* a dare l'impressione – indispensabile per l'efficacia drammatica – di un *interno*, nel quale dovranno svolgersi scene come quella fra G. e Tebaldo di argomento delicatissimo e che potrà raggiungere un alto diapason sentimentale? come quella di argomento quasi clandestino fra G. e Romeo in cui si tratta di fuga, e come quella infine così intima di Giulietta sola? […]
Insomma vi sono tre scene nel 2° atto di G. con Tebaldo, di G. con Romeo e

[20] Ivi.

di G. sola – e specialmente quest'ultima – alle quali mi par che nuoccia l'ambiente così aperto di un atrio o cortile, ambiente che poi è necessario per le altre scene. Conciliare le due opposte esigenze sceniche non è facile, ma non dev'essere impossibile[…][21].

La collaborazione tra il giornalista e il librettista, così ricca di punti di vista e densa di informazioni, è punteggiata, inevitabilmente, anche da forti momenti di incomprensione, soprattutto quando D'Atri varca la soglia della composizione poetica, come in questo episodio in cui in discussione è la struttura strofica del duetto d'amore:

Mio caro Rossato,
Permettete che precisi il mio pensiero in forma forse più persuasiva -
Io vorrei, dunque, che le sei strofe aggiunte, uscendo dalle generalità amorose della prima parte del duetto già musicato, specificassero, *caratterizzassero* la psicologia dei due amanti […].
Questa disposizione fors'anco converrebbe al musicista, che della parte del duetto sul balcone potrebbe fare un nuovo organismo in varî membri, senza obbligarsi in una condotta uniforme: ma in tal caso bisognerebbe appunto che le due ultime strofe, ritornanti in simmetria metrica con le due prime, diventassero tre con quella che, come ho già accennato, riportasse il sentimento sereno della beatitudine.
Se, come non dubito, voi riuscirete nell'intento, avrete data un'impronta di genere superiore al duetto d'amore, che sarà bello di forma nei vostri bei versi e più profondo di contenuto. Zandonai dovrà a voi una musica più penetrante, ed entrambi – voi più di lui – mi perdonerete l'indiscreta incontentabilità – […][22].

Ribatte Rossato:

Ma a Montano ci ò ben pensato e mi pare che non mi abbiate convinto. In fondo, tutto quello che dicono i vostri *due pezzi* lo dicono *esattamente* anche le mie strofe: esclusi i due pensieri a cui voi tenete moltissimo mentre non convincono me: quello dell'amplesso eterno dopo la morte, in bocca a Romeo; e quello della sorte oscura riservata nei tempi al *loro* amore in bocca a Giulietta. Non abbiatevene a male, caro amico se dissento da voi: le cose buone nascono appunto dalle discussioni intelligenti. Per mettere in bocca

[21] D'Atri a Rossato, 31.10.1920, *ERZ* 369.
[22] D'Atri a Rossato, 30.8.1920, *ERZ* 351.

> quei due presagi fatali, così netti e così precisi, […] per far dire a Giulietta o a Romeo quanto dicono anche in Schaespeare [sic], bisognerebbe che i due amanti fossero dei *medium*, conoscessero prima, che della loro vita si farebbe una tragedia in cinque atti, e che del loro amore si farebbe un simbolo; non subito, ma 200 anni dopo la loro morte. Vi convince?[23]

La necessità di un chiarimento a voce è per D'Atri più che mai opportuna; dolendosi per le incomprensioni, auspica che, per la piena riuscita dell'opera, vengano risolte al più presto:

> Caro Rossato,
> ricevo il vostro espresso del 26 – che mi reca una quantità di dispiaceri!
> […] A voce saneremo facilmente il disaccordo. Credete, è questione di parole […].
> Ma c'è un altro malinteso fra noi, nascente dal fatto di dover intenderci per lettera. Dalla vostra lettera poi pare crediate che io tenga ai miei versi. Ma no. Io ci tengo come contenuto *più o meno*, ma ci tengo più come dimensione dei *pezzi*, perché quel che non dovreste dimenticare – e mi state sempre dimenticando – è che Zandonai ha bisogno di versi, di versi, di versi – e voi in quest'ultima edizione del duetto gliene avete dati meno che nella precedente - Ed è per farvi intender ciò che io, contenuto a parte, vi ho dato il *disegno* che Zandonai desiderava pei nuovi pezzi, e cioè: dopo le due prime quartine, un pezzo lungo, almeno a Giulietta, se non anche a Romeo.- E male ha fatto Zandonai a scrivervi di lasciare in sospeso le modificazioni, perché a me poi scrive di essersi pentito di questa sospensione e mi prega d'invogliarvi a mandargli il lavoro completo. Vi mostrerò la lettera a Milano.
> Ma tutte queste cose, caro Rossato, sono rimediabili, purché voi, rientrando a Milano e ripigliando le vostre abitudini di lavoro, possiate dedicarvi più assiduamente e intensamente a questo libretto, dal quale – credetemi poiché ho sposata tanta stima e simpatia per voi – può venirvi tanto bene e d'ogni sorta. Pensate che son passati due mesi dal nostro convegno di Pesaro e abbiamo il 2º atto ancora in aria! Pensate che Zandonai ne avrà bisogno prestissimo[24].

All'indomani di questa missiva, Zandonai si inserisce nella discussione sulle modifiche al secondo atto scrivendo anch'egli al librettista per esortarlo ad intervenire sul testo secondo le indicazioni di D'Atri:

---

[23] Rossato a D'Atri, 26.9.1920, *ERZ* 361.
[24] D'Atri a Rossato, 27.9.1920, *ERZ* 362.

> […] Avete ragione: bisogna decidersi! Ma la decisione mi sembra ormai la cosa più semplice del momento: dopo tutto, che voi vogliate o non vogliate seguire la *traccia* fissata dall'amico D'Atri, non si tratta *che di prolungare l'ultima parte del nostro duetto* fino alle proporzioni giustamente fissate nella traccia stessa. Fate un po' voi. Sceglietevi i concetti che meglio vi piaceranno (tanto più che fra i vostri concetti e quelli dell'amico Nicolino c'è già una grande affinità) ma datemi definitivamente il brano, (o meglio i due brani), a largo respiro che in questo momento dell'atto mi è necessario. Ormai si tratta di un lavoro che potete compiere *in due ore*, disponendo voi di tutto il materiale studiato; trovate le due ore buone e facciamola finita!! Io non vedo il momento di sapervi occupato nell'atto 2º! Quindi basta preoccupazioni e perdite di tempo: scrivete la pagina definitiva e che Dio vi assista!-[25]

Il 16 ottobre, ancora in attesa delle modifiche alla parte finale del nuovo duetto, Zandonai manifesta a D'Atri la propria insofferenza («[…] non mi è giunta risposta. È una vera pena: per accomodare otto versi occorrono venti giorni di tempo ai poeti d'oggi!»)[26] annunciandogli tuttavia di aver iniziato a musicare la parte nuova del finale della quale si ritiene assai soddisfatto. La settimana successiva Zandonai riceve da Rossato i versi e riferisce all'amico romano di essere impegnato a terminare la musica del primo atto. Gli chiede pertanto di sollecitare congiuntamente Rossato alla stesura del secondo atto: «Fate forza perché il mio collaboratore porti presto a maturazione l'atto 2ª» e augura «che l'amico Rossato imbrocchi il momento più favorevole per l'ispirazione e per l'amore al lavoro»[27].

La corrispondenza dei mesi successivi mostra come le tappe della creazione letteraria e musicale si intreccino procedendo parallelamente, seppur a singhiozzo, grazie anche ai richiami e alla supervisione di D'Atri sull'operato del librettista. Un'idea dell'impegno profuso in questa impresa dal giornalista si evince da una missiva di Rossato in cui questi fa un computo delle pagine ricevute da D'Atri: «[…] voi mi avete scritto – fin'ora – esattamente 87 pagine su G. e R.»[28].

Consapevole della funzione di 'pungolo' che D'Atri svolge nei confronti del librettista, da Sacco Zandonai esprime ottimismo e fiducia di poter raggiungere i traguardi espressivi di *Francesca*:

---

[25] Zandonai a Rossato, 28.9.1920, *ERZ* 363.
[26] Zandonai a D'Atri, 16.10.1920, *ERZ* 366.
[27] Zandonai a D'Atri, 22.10.1920, *ERZ* 367.
[28] Rossato a D'Atri, 2.12.1920, *ERZ* 398.

> Carissimo Nicolino - grazie delle vostre lettere che mi danno grande fiducia per l'atto 2°. Speriamo che Rossato continui con felice lena sino alla fine.-
> Io da qualche giorno ho abbandonato i monti e sto con Giulietta. Il duetto con relativo *finale* è si può dire finito e ho ragione di credere che questa pagina di sentimento e di poesia non farà rimpiangere la chiusa dell'atto 1° di Francesca. Sono contento! La fisserò in questi giorni perché finora non ho scritto nemmeno una nota.- Poi mi attaccherò all'*altro duetto* che secondo il mio intento non dovrà essere lungo[29].

La stesura della parte musicale procede a ritmo serrato e l'entusiasmo di Zandonai trabocca dalle lettere in cui descrive il procedere della composizione del primo atto:

> In questi giorni – come vi ho scritto in una mia cartolina – ho *definito* il duetto di Giulietta con relativo *finalino*. Entro oggi e domani scriverò la nuova musica che ho tutta in testa nei minimissimi particolari.- Ho musicato tutti i versi di Rossato salvo tre o quattro alla fine del brano di Romeo che non sono necessari e che non hanno carattere. Tuttavia il duetto, in blocco, non mi sembra lungo, forse perché è molto variato. Nel finale mi sono servito delle campane e anche di un coretto di donne fatto in forma di canzone popolare veronese. L'insieme è sereno, semplice e mi sembra *pieno di aria*. Un quadretto indovinato, insomma.
> Ora mi accingerò all'altro duetto fra Tebaldo e Romeo. Non ho ancora un'idea dell'impostazione e tanto meno dello sviluppo - Ritengo, però, che non dovrà essere lungo per non turbare l'equilibrio dell'intero atto. Ma di questo sarà il caso di parlarvene più tardi.-[…][30]

Sull'onda dell'entusiasmo il compositore affronta anche il duetto tra Romeo e Tebaldo completando così il primo atto:

> […] ieri sera, ho finito di scrivere la scena fra Romeo e Tebaldo. Di tutte queste modificazioni al 1° atto, dovute ai vostri preziosi consigli, mi auguro che rimaniate soddisfatto quanto lo sono io stesso. È certo che ora la scena della baruffa è tratteggiata con grande linea e le due figure di Romeo e Tebaldo sono così ben presentate che al loro ricomparire durante la tragedia, hanno già una fisionomia netta ed efficace.

---

[29] Zandonai a D'Atri, 1.11.1920, *ERZ* 370.
[30] Zandonai a D'Atri, 3.11.1920, *ERZ* 372.

> Ma più che d'ogni altra parte sarete soddisfatto del duetto finale che naturalmente si potrebbe chiamare duettone, date le sue ampie proporzioni. Dura più di 20 minuti ma la musica è tanto variata che la sua lunghezza non si avverte[31].

L'attesa del testo del secondo atto si fa sempre più febbrile fino al 26 novembre, quando il compositore finalmente riceve da Rossato il manoscritto. Scrive subito a D'Atri riferendogli quanto ne abbia apprezzato la fattura: «È veramente imbroccato e pieno di poesia e di contrasti scenici. Bravo Rossato!-»[32] e, confermando il ruolo imprescindibile del consigliere romano, chiede di esaminare con lui il secondo atto: «Vi confesso che ho molta speranza di vedervi in questi giorni che ancora rimarrò qui e *sento* che una lunga chiacchierata sull'atto 2º di Giulietta sarebbe utile alla mia futura musica.- Intanto penserò alla costruzione musicale dell'atto […]»[33].

Nel frattempo, con sorpresa, D'Atri riceve da Rossato il testo per il terzo atto e si accinge così ad estendere una lunga e particolareggiata missiva in risposta al librettista. Accanto a riflessioni e ripensamenti sulle diverse soluzioni, i suggerimenti spaziano, com'è tipico di D'Atri, in ogni campo della realizzazione drammaturgica, dando spesso spazio a minuziose descrizioni dei cambiamenti possibili. Non mancano tuttavia i riconoscimenti di natura sia artistica che personale.

> […] voi avete magnificamente svolto in iscena le difficili situazioni che avrebbero sgomentato qualunque poeta-librettista. Già io non ne conosco alcuno in Italia che avrebbe saputo fare come voi. Nessuno, poi, che avrebbe permesso a me d'interloquire a fin di bene, nell'interesse dell'amico Zandonai e di quel più grande interesse che io ho a far sorgere una bella opera teatrale che sia pure un'opera non volgare - Sapete che in origine io ero contrario al soggetto di Romeo e Giulietta; ma, poi, rassegnatomi al volere di Zandonai, giurai di vigilare alla riuscita del libretto[34].

Il ruolo di cui D'Atri si sente investito gli consente infine di estendere il proprio giudizio alla veste sonora dell'atto, alla cui architettura il librettista è invitato a dare il giusto equilibrio:

---

[31] Zandonai a D'Atri, 18.11.1920, *ERZ* 379.
[32] Zandonai a D'Atri, 26.11.1920, *ERZ* 391.
[33] Ivi.
[34] D'Atri a Rossato, 24.11.1920, *ERZ* 388.

> […] L'atto musicale, con le propostevi modificazioni di poca entità, presenterebbe nella sua agitata linea drammatica alcuni momenti musicali importanti: il pezzo del torchio, il brano di Tebaldo, l'aria od arioso di Giulietta. Momenti di respiro, ma integranti l'azione stessa. Allo stato attuale dell'atto, salva la scena del torchio che è esauriente (e che anzi potrebbe essere raccorciata dopo l'entrata di Tebaldo, ma solo di qualche battuta) gli altri due momenti non hanno sufficiente sviluppo, e, se bastano drammaticamente, sono manchevoli per gl'intenti musicali[35].

A questo invito Rossato risponderà a stretto giro di posta elencando a sua volta i punti di consonanza e di disaccordo con l'amico e motivando ogni scelta intrapresa con ragioni di forma, equilibrio ed efficacia scenica. Ai suoi occhi il testo è già ultimato[36].

Ma D'Atri non desiste e vuole portare l'amico a condividere la propria visione teatrale. La fine lettura psicologica dei personaggi lo spinge a correggere espressioni che, affidate a Tebaldo, risulterebbero ambigue e farebbero pensare ad un moto di gelosia, sentimento più consono ad un amante. D'Atri si sofferma particolarmente sull'ultimo quadro della scena del Chiostro:

> […] La prima parte del quadro dovrebbe avere carattere di larga, spaziosa liricità. Shakespeare medesimo fa dire cose sublimi a Romeo davanti al corpo immoto della sua Giulietta. Dare l'occasione al musicista di creare – se se la sente – un *Tu che a Dio spiegasti l'ali* o uno *Spirto gentil…* è un obbligo poetico imprescindibile per voi - Il materiale ve lo offre anche Shakespeare e può riscaldare l'estro musicale.
> Nel quarto quadro, quale fu allora frettolosamente svolto e che io posseggo, fu trascurato, anzi si tralasciò lo sviluppo dell'azione che io suggerii e che agli effetti teatrali e del dramma è fondamentale, intendo dire l'azione del *risveglio di Giulietta*. Il quale *risveglio* bisogna immaginarselo quale in realtà accadrebbe – se potesse accadere – e farlo descrivere a Romeo (che solo lo vede e lo contempla) ad alta voce e con accenti sempre più commossi, nelle sue fasi successive. In modo che il pubblico attraverso le esclamazioni e le frasi narrative del Risveglio, così come sta accadendo, di Romeo, estatico nel contemplarlo senza quasi credere ai suoi occhi e solo credendo a un suo delirio, il pubblico, dico, debba a sua volta immaginare il risveglio di Giulietta quasi come se lo vedesse. Dev'essere un crescendo di emozione di Romeo e

[35] Ivi.
[36] Rossato a D'Atri, 26.11.1920, *ERZ* 390.

> del pubblico – cui aderirà un *crescendo* della musica più o meno rossiniano – fino all'apparizione di Giulietta dietro il cancello della cappella, che Romeo forzerà con la spada, e fino al grandioso abbraccio dei due amanti che si ritrovano in quelle condizioni. […]
> Questa scena del *Risveglio* ha la colpa di essere irreale; anche per questo l'abbiamo sottratta alla vista della ribalta. Ma poiché è una fase imprescindibile dell'azione tragica bisogna, per ccon[t]estarla, darle una sagoma fantastica, sovrumana. Così soltanto sconfinerà da quel che ha di puerile o di ridicolo per noi realisti moderni. Non solo. Ma la musica deve tutta avvolgerla e riassorbirla, direi; soverchiandola, nell'esprimerne <la> l'emozione, col dinamismo sonoro nell'impressione sintetica teatrale. Non so se rendo il mio concetto… […]
> Infine, io non vorrei che Romeo, come nel libretto vecchio che posseggo io, seguitasse sempre a vaneggiare come in delirio. No, di fronte a Giulietta realtà vivente, egli diverrà chiaroveggente e godrà la gran gioia, ben presto troncata dal pensiero del veleno ingoiato e della morte vicina. A questo punto egli non può non avere una di quelle grandi invettive, esplosioni shakespeariane, contro il Fato, la fatalità che lo percuote, come ne hanno sovente gli eroi di Shakespeare - E di quì comincerà la sua agonia[37].

Di particolare interesse in questo passo è senz'altro l'osservazione sulla funzione della musica quale strumento di sublimazione dell'azione teatrale che D'Atri tiene a sottolineare con particolare enfasi. La proiezione dello spettatore nella sfera del fantastico e del sovrumano è per lui assolutamente necessaria là dove l'azione collocata nel mondo reale – la morte di Giulietta – e non in una realtà fantastica, allo spettatore moderno risulti perfino 'ridicola e puerile'. Per l'efficacia teatrale dell'opera, dunque, la percezione del pubblico è essenziale e per questo bisogna far sì che attraverso la musica l'azione scenica rimanga nella sfera illusoria del teatro e non cada in quella – prosaica – della mera realtà. La musica è per D'Atri un 'dinamismo sonoro', un elemento in movimento che deve sovrastare l'azione scenica per trasfonderla in una «impressione sintetica teatrale»: un linguaggio, questo, che risente peraltro di quelle tendenze moderniste riaffermatesi nel primo dopoguerra che esaltavano il movimento come principio informatore della realtà e che mostrano come D'Atri fosse un fine intercettatore delle tendenze più attuali.

La funzione di mediazione critica tra le esigenze musicali del compositore e quelle letterarie del librettista risulta pertanto di primaria importanza per la

[37] D'Atri a Rossato, 29.11.1920, *ERZ* 396.

comprensione del rapporto che si instaura tra i tre corrispondenti. La poliedricità dello sguardo di D'Atri consente ad entrambi gli artisti di sviscerare la trama dell'opera e di mettere in luce le incongruenze che il testo incontra nella sua resa scenica.

Diversamente dalla concezione di D'Atri calibrata sulle dinamiche drammaturgiche del quadro di Giulietta, l'aspetto visivo e scenico è invece la premessa da cui parte la riflessione di Rossato e che presiede alle sue scelte linguistiche:

> […] Ed ora veniamo al quarto-terzo atto. Voi dite bene sul "risveglio di Giulietta". È il momento più terribile, più irreale (se volete) ma più drammatico della tragedia. Io l'ò tanto sentito che invece di descriverlo attraverso le interiezioni esclamative di Romeo, ò preferito di farlo "vedere". Sopprimere *quel momento* mi è sembrato una cosa atroce. Già. Il cancello della cappella è chiuso; le sbarre sono fitte ma spesse; dovrebbero essere come quelle – sono andato a vederle – che limitano le sepulture dei Can della Scala. Dentro arde la lampada della veglia. Sotto la luce, distesa sull'arca coperta da un panno bianco, si vede Giulietta, colle mani in croce sul petto "e vestida de bianco come le Madone" secondo la canzone del Giullare; ma si vede attraverso le sbarre, cioè, non una morta, non un cadavere delineato, ma una visione, una cosa indefinita, una dolce e terribile cosa che dovrà fare più pena che urtare. E al risveglio – pensate! – Romeo è caduto a terra presso una colonna del portico, nell'ombra; Giulietta, attraverso il velame delle sbarre, nella luce, apre gli occhi, smarrita, e a poco a poco si sveglia immersa ancora nel letargo, mentre Romeo, percosso dalla tragica visione lo crede un delirio; si leva, balbetta, la prega, finché al grido umano di lei che lo sente e lo scorge e grida "Romeo" egli capisce che non è delirio ma realtà. Niente spada per aprire il cancello. Giulietta fa scorrere i serrami interni, ed esce: è più naturale. D'altronde si potrà vedere e non si tratta che di una didascalia. Quando poi, dopo il primo abbraccio umano, Romeo barcolla, à un grido violento:
>
> La morte!
> Giunge la morte e son fra le tue braccia..
>
> ch'è disperazione amara, forse la più amara delle disperazioni. In ogni modo questo vedremo[38].

[38] Rossato a D'Atri, 1.12.1920, *ERZ* 397.

Questo lavoro di scavo da parte dei tre amici e collaboratori porta gli stessi ad individuare i punti più fragili dell'azione per i quali il sostegno musicale diviene funzionale e persino imprescindibile, permettendo loro di integrare in modo equilibrato testo, musica e scena. La diversa natura delle premesse estetiche da cui partono i due collaboratori di Zandonai alimenta il terreno di scambio sul quale il musicista costruisce la propria personale visione musicale talvolta affidandosi al giudizio dell'uno, talvolta a quello dell'altro.

L'anno si chiude così con la stampa del libretto che viene inviato a Rossato nella soddisfazione generale:

> […] Il libretto completo di *Giulietta* è già pronto. Io ne ò – anzi – una copia. L'avrete certo anche voi. L'ò riletto e – a parte i versi.. un po' troppi, del finale del secondo atto che Zandonai taglierà o taglierò io – tutto il resto corre, meravigliosamente. La fama della sua – concediamoci questo orgoglio: meritato da me e da voi – della sua bellezza corre già sottovoce: ed ieri un giornalista me lo diceva a teatro congratulandosi con me […][39].

Resta ancora in sospeso, tuttavia, il giudizio di D'Atri sul secondo atto e in principio del nuovo anno già si profilano tra i due collaboratori nuovi motivi di contrasto. Oggetto della disputa è la struttura del finale nel quale D'Atri vorrebbe più considerata a livello testuale l'«espansione lirica-canora» del ruolo di Giulietta pur nel rispetto dell'equilibrio formale del libretto.

> […] Ecco perché io, che sono il più disinteressato – nel senso che nulla me ne verrà né in bene né in male – tra i padri, anzi genitori (per schivare la parola *autori*) di *Giulietta e Romeo*, io posso essere il più sereno ed obbiettivo, io posso parlar chiaro e forte agli altri due, ai non disinteressati, e trattenerli dai mali passi cui l'estro creativo può avventurarli.
> […] Ed ecco perché io rispondo alle vostre argomentazioni circa l'ultimo quadro di "*Giulietta*", ch'esse vogliono dimostrar troppo. La vostra visione del *blocco unico*, dell'*unità dei due amanti* ecc. è bella, è artistica, ma è manchevole. Perdonate alla mia asserzione dogmatica. È visione che prescinde da alcune esigenze di fatto. È visione non perfettamente librettistica, perché calcola – al solito, come nel teatro di prosa – sull'effetto, sull'intendimento di ogni singola parola come mezzo di espressione del sentimento intimo. Prescinde dal fatto che è il lirismo cantato ed espresso, non in parole, ma in

[39] Rossato a D'Atri, 24.12.1920, *ERZ* 410.

figurazione canora quel che produce l'emozione riflessa dalla situazione. È artista completo colui che integra nella sua visione, nella sua *intuizione*, gli elementi materiali, le esigenze di fatto: la statica per lo scultore, il materiale pietra per l'architetto, il punto di luce ove dipingerà l'affresco il pittore, ecc. ecc.= Lasciamo andare che voi per tendenza di polemista mi attribuite addirittura il desiderio di un'"aria per la prima donna" nell'ultimo quadro – il che io non desidero certo. Ma il taglio del libretto di G. e R. partecipa abbastanza del melodramma tradizionale e convenzionale – e ciò non gli fa torto – per non ammettere certe concessioni non strettamente realistiche. Ma a parte ciò, ripeto, e ripigliando il ragionamento, quell'ultimo quadro di *opera* in cui Giulietta non trova quasi la possibilità, fra il continuo cantare del tenore, di collocare almeno delle frasi liricamente espressive, in cui la sua parte (tranne la strofa dell'*a duo* nella stretta dell'abbraccio) è ridotta a varie interiezioni o ad interrogativi, potrà anche riuscire scenicamente sufficiente, anzi efficace, ma operisticamente è manchevole - Io non dico che voi non possiate aver ragione sostenendo che, così com'è, quel quadro scenico e poetico non richiede aggiunte. Ma io dico pure che, se così è, è anche vero che non basta ad un libretto d'opera d'essere efficace per essere esauriente. Dal punto di vista della forma perfetta, quella cioè che implica la risoluzione di ogni problema teatrale-estetico e pratico –, un libretto non può prescindere dalla necessità dell'espansione lirico-canora di ciascun personaggio.

Ma, come vedete, queste mie argomentazioni come le vostre, vogliono dimostrar troppo. Se le condensassi all'estremo, ragionando prima in astratto e poi applicando, arriverei logicamente e metafisicamente a provare nientemeno che l'impostazione librettistica del vostro 3º atto con quell'ultimo quadro così condotto è errata – il che poi io non penso. Io penso modestamente, e con me penserebbero tutti i futuri uditori teatrali, che nella scena finale, quella celebre della morte nella celeberrima tragedia di Giulietta e Romeo messa in musica, il tenore muore non per veleno ma sfinito per aver di continuo cantato, esclamato, gridato per tutti e due i quadri consecutivi, e che Giulietta non ha il modo, non trova il momento per espandere alquanto la piena della sua emozione. E se, nonostante l'efficacia scenica ugualmente raggiunta, ciò contribuisca all'equilibrio del libretto, lascio a voi e ai posteri immaginare.

In pratica e per conchiudere: voi mi attribuite un proposito eccessivo quando dite che io voglio un "pezzo" un "madrigale" un "fioretto" per la primadonna nel quadro che è saldo e serrato. E può darsi che io, obbedendo, nello scrivervi, al primo impulso, col chiedervi una strofa per la donna (così mi pare avervi scritto) vi abbia indotto nella falsa opinione… sul mio conto. (Constatate che sono sempre ragionevole e sopratutto praticamente conclusivo) - Ma in realtà

io, che discuto sempre col proposito di cedere alle buone ragioni, tenendo assai buon conto delle vostre ragioni e sopratutto della vostra concezione scenica in quell'ultimo atto, riesaminando le mie impressioni, vi dico che sentii e sento il bisogno non d'altro che nel quadro finale la parte di Giulietta sia meno arida, meno secca, meno "scena di prosa". Sono d'accordo: non ci vuole né pezzo, né madrigale, né fioretto per lei, ma insomma ci vuole una più effusa espressione qua e là, dei suoi stati di animo, nel canto – e questa maggior effusione ho visto, rileggendo, che può essere procurata anche con poco, anche da semplici mutamenti di parole là dove, per esempio, le frasi hanno forma stringatamente esclamativa e più spesso interrogativa. (Fra parentesi, vi siete mai posto voi un interrogativo? questo: che ne resta dell'efficacia interrogativa nel canto? a meno di non ricorrere al recitativo… ossia a una forma *prosastica*). […]
Se, per avventura, nei penetrali del vostro cervello ci fosse stato e ci fosse l'intenzione di accontentarmi, chi sa, eventualmente, quando vi sarà anche la pari richiesta del musicista, vi dirò che *in astratto* avreste ragione da vendere. In pratica, posto che il musicista è Zandonai, si corre il pericolo che egli musichi, senza darsi i pensieri che mi do io per la sua opera… la quale è poi anche la vostra, e vorrei dire anche alquanto la mia per il contributo d'amore che vi porto[40].

La risposta giunge a D'Atri nel giro di pochi giorni: le proposte non sono accolte e si avvia, anzi, una nuova polemica in cui Rossato sembra sfogare risentimenti a lungo accumulati.

Carissimo D'Atri… Questa volta – be' confessatemelo almeno in un orecchio – siete… come dire,?.. fraternamente crucciato. Badate! Non seccato. Crucciato. Ma più che con me, ci avete una piccola piccola piccola spina con quel buon Riccardo che "vi à chiuso la bocca, per ora" ma al quale "direte chiaro e tondo il vostro pensiero…" quando vi sarete persuaso anche voi che quella definitiva edizione del duetto non vi piaccia. Cattivone d'un Riccardo. E non basta. C'è anche Rossato, sissignore, che dà dei piccoli, piccoli, piccoli dispiaceri: questo brutto di un Rossato il quale sì… in un orecchio diciamoglielo (glielo diciamo?) à ragione, vede benino, à una visione teatrale nobile ma non vuol capire, benedetto figliuolo, che un conto è aver ragione e un conto è far ragionare il pubblico; che un conto è far dell'ideale e un conto far della vera e propria pratica. Be'?.. Facciamo la pace?. Datemi la mano.
Io v'ò capito bene e vi capisco benissimo. Il "pezzo" (oh, dio, non pesatemi

[40] D'Atri a Rossato, 5.1.1921, *ERZ* 414.

le parole e non fatemi sempre polemizzare anche quando non polemizzo) il pezzo, la frase, il "respiro" di Giulietta ci sta, ci può stare, e dalle linee della mia ultima, traspare anche questa mia volontà di dirvi che il "pezzo" l'aria o la frase la sento anch'io. Voi, nel nostro piccolo gioco epistolare, fate così: tirate il colpo grosso di far dire a me… stesso: "tu fa il piccolo che va bene". Io, davanti al colpo grosso prima dico di no (a me stesso) e poi venendo per eliminatoria alle vere proporzioni delle cose, giungo a quanto volete voi ed è giusto; cosicché voi date ragione a me, io dò ragione a voi e raggiungiamo tutti due il medesimo scopo. Vedete. Il terzo atto così è buono, fuso, quadrato: se togliamo due strofe (anche una) al tenore nella prima parte e diamo alla donna quelle strofe nella parte seconda, tutto va bene: basta che Zandonai non mi faccia cantare il tenore da cima a fondo e basta che Giulietta (la quale nel secondo atto sta in scena dalla prima all'ultima battuta) non mi crepi come una cicala all'ultima cantata. E il "pezzo" attaccherà benissimo alla frase "quale altra vita senza te mi resta?.." (anche con gli interrogativi ve la siete presa adesso! Siete proprio di mal umore!) Più: vi dirò che quei cinque versi (sbaglio: sono sei) <g>li ò già fatti. Vedete che concedo alla *pratica lirica* molto di ciò che alla mia *poesia pura* non darei mai e poi mai[41].

Nonostante il tono canzonatorio, D'Atri non demorde chiedendo un maggior lirismo per la parte di Giulietta:

[…] Ho ricevuto ieri la vostra lettera con la quale mi avete l'aria di… pigliarmi anche in giro. Non importa, purché mi abbiate dato il *respiro* – chiamiamolo così – a Giulietta nell'ultimo quadro. Del che vi ringrazio, ivi compresa… la presa in giro.
Altro punto su cui v'invito a riflettere: non risulta perfettamente chiaro *perché*, alla fine del 2º atto, la casa del Capuleto si metta in istato di difesa. Cioè io lo so il perché; lo immaginerei anche se non me lo aveste spiegato voi. Ma ricordate che lo stesso Zandonai a Pesaro vi domandò questo *perché*. Dunque?- dunque non si capisce alla prima e bisogna chiarire con qualche cosa. Che so, si potrebbe risentire da lungi il tumulto della zuffa e mentre trasportano via il corpo di Tebaldo – (scena, anzi, questa, da cui sarà bene distrarre lo spettatore) – potrebbe qualcuno venire a dire che i Montecchi han propositi minacciosi per la notte… A voi la risoluzione.
A proposito… Io avevo ben notato che Giulietta sta in iscena tutto il 2º atto,

[41] Rossato a D'Atri, 11.1.1921, *ERZ* 416.

> ma vi assicuro che non corre alcun pericolo di far la fine della cicala, come voi dite. In sostanza non *canta* molto. Avrà da lavorare più che da cantare. La scena del *Torchio* sarà leggera, quella con Tebaldo non richiederà lavoro di gola; poi ella avrà la sua *aria* con Romeo e quindi il finale. Ma se prendiamo il 2º atto della *Tosca*, credete che la donna abbia meno? e qualunque delle opere di repertorio non richiede dippiù?- Son piuttosto preoccupato del tenore nel 3º atto che della donna nel 2º - Ma son cose che aggiusterà poi Zandonai. Frattanto vado a Napoli, donde ritornerò il 18-19 c*nte* - Vedrò Zandonai e risentirò la seconda parte del duetto d'amore per capire se ho ragione io o ha ragione lui - Vi terrò informato.-[42]

Trascorso un mese, il 16 febbraio Zandonai riferisce a Clausetti di aver ritoccato il primo atto, di considerarlo definitivo e di volersi dedicare da lì in avanti al secondo[43]. Affascinato poi dall'idea di trovare un finale di grande effetto, il compositore accoglie un suggerimento di D'Atri contenuto in una lettera che purtroppo non si è conservata, ma il cui contenuto si evince dalla risposta che Zandonai gli invia il 17 febbraio[44]. Qui il compositore se da un lato accoglie l'idea di una trasfigurazione della morte dei giovani attraverso la musica, dall'altra chiede di riflettere maggiormente sui mezzi per la sua realizzazione mostrando qualche riserva in merito alle formule suggerite da D'Atri, certo all'epoca molto in voga, ma per Zandonai fin troppo abusate:

> Carissimo Nicolino - ho letto attentamente la vostra lunga lettera e non vi so dar torto, anzi: l'idea di avvolgere i due piccoli nostri amanti in un ampio quadro musicale che ne idealizzi la morte quasi da trasfigurarla in un'apoteosi mi piace moltissimo, anche perché si confà con la mia indole di musicista-pittore o meglio creatore di atmosfere. L'importante, però, in questa variante poetica e geniale, è di trovare i mezzi o meglio gli elementi che si prestino alla estrinsecazione del quadro, elementi che naturalmente devono nascere dallo stesso dramma. Ora le voci chiesastiche che voi mi proponete (voci di monaci, o di converse, o di popolo ecc, ecc.) mi sembrano già un luogo comune tanto sono state adoperate e sfruttate dai vecchi e giovani autori; e francamen-

[42] D'Atri a Rossato, 14.1.1921, *ERZ* 420.
[43] Zandonai a Clausetti, 16.2.1921, *ERZ* 436.
[44] Nel repertorio cosiddetto 'principale' dell'Epistolario zandonaiano nell'anno 1921 sono presenti purtroppo soltanto due lettere inviate da D'Atri a Zandonai. Grazie alle risposte di Zandonai, tuttavia, è possibile in parte ricostruire gli argomenti in discussione.

> te, per uno dei soliti canti, liturgici più o meno, non vi dò il piccolo coretto, in forma di stornello veronese, delle nostre sgualdrinelle del finale 1º.
> Non dico questo perché io non intenda assolutamente di toccare questa paginetta, che pur nella sua tenuità sarà di grandissimo effetto, ma perché mi sembra il caso di pensare a qualche altro elemento un po' più nuovo del solito canto di chiesa. Ma l'elemento si troverà torturandosi un poco; ciò che veramente importa è l'idea della trasformazione del finire dell'opera[,] idea che mi sembra ottima e assolutamente fuori dal comune. Ora cerchiamo un po' tutti quanti di studiare questo finale sotto questo punto di vista, e di maturarlo. Il tempo non ci manca e con un po' di fatica troveremo anche i particolari che dovranno completare il grande quadro[45].

La fucina delle idee continua ad alimentarsi all'interno del 'triangolo creativo' e l'opera, ancor prima di essere ultimata, è richiesta già da diversi teatri del Paese lasciando presagire una lunga fortuna:

> Spero nella ventura settimana di potermi dedicare un pò a Giulietta, la quale è già disputata da parecchi teatri assieme al suo autore direttore d'orchestra.- […][46]

> Anche qui [Palermo] si spera in Giulietta per l'anno venturo. Si vuole questo mio nuovo lavoro anche a Trieste ed a Bari ed è venuto qui un agente apposta per impegnarmi. Naturalmente non mi impegno con nessuno.- […][47]

Il lavoro prosegue e si può osservare come l'insistenza di D'Atri sulla necessità di apportare modifiche alla prima scena del secondo atto sortisca l'effetto desiderato. Le richieste dell'amico-consulente toccano i punti nevralgici della scena e Zandonai pur mostrandosi risentito, non le respinge facendo così prevalere le ragioni artistiche:

> Caro Nicolino - la vostra lettera mi è giunta qui mentre i facchini stavano collocando nella mia stanza d'albergo il pianoforte sul quale contavo di creare le prime Scene dell'atto 2º di Giulietta. Ahimè, quale docciata mi avete dato! Dunque anche la scena della primavera dovrebbe scomparire! Addio organino, addio contrasto dolce nella drammaticità della scena dell'attesa; addio giullare, (?) addio ancelle, addio un sacco di cose! Se andiamo di questo passo,

[45] Zandonai a D'Atri, 17.2.1921, *ERZ* 437.
[46] Zandonai a D'Atri, 27.2.[1921], *ERZ* 442.
[47] Zandonai a D'Atri, 5.3.1921, *ERZ* 466.

caro Nicolino, si ripeterà il fenomeno Nerone e fra quarant'anni l'opera sarà scritta! […][48]

Successivamente D'Atri riferisce a Rossato che Zandonai ha superato il 'trauma' relativo ai cambiamenti richiesti e che dal librettista è in attesa di altri ritocchi:

Come io prevedevo, sia per la *doccia* che involontariamente io gl'inflissi con quella famosa lettera sulla prima scena del 2° atto, sia per le distrazioni di Palermo, egli mi scrive – in quella cartolina – che a Palermo non lavorerà e anela il momento di ritrovarsi tranquillo a Pesaro dopo il 20 c*nte*[49].

Rossato risponde prontamente illustrando lo stato dell'arte del testo del secondo atto. Nella descrizione dell'ultima scena dell'atto è interessante notare come egli abbia costruito il momento dell'alba prevalentemente attraverso la componente acustica facendo dialogare le voci dei fanciulli, delle donne e degli uomini, le campanelle del convento e le campane delle cattedrali. In tal modo Rossato conferisce all'aspetto acustico una funzione non solo strutturale, ma anche fortemente caratterizzante del paesaggio sonoro che fa da sfondo alla morte dei due giovani amanti:

Carissimo D'Atri,
Ricevo la vostra carissima. Silenzio risoluto anche in casa Ricordi, da parte di Zandonai, ma io son convinto che il focoso incidente sia già bello e terminato. Credo anch'io che Zandonai farà benissimo ad aspettare la pace di Pesaro per mettersi al lavoro: chissà così che certe idee – quella dell'organetto per esempio – non gli passino. Io ò già abbozzato il "movimento corale" dell'ultimo atto: ò pensato di far dialogare – se mi è permesso di dir così – le voci dell'alba, come le campane d'Oria nel Fogazzaro e come i molini di Verona nel Barbarani. Prima (in primo piano e in un primo tempo) i tocchi lievi delle prime campane ed il *bocoleto de rosa*: poi nel sole, le voci dei fanciulli o delle donne che benedicono la vita, l'alba e l'amore (e qui le campanelle liete del convento) poi, a contrasto le voci degli uomini che cantano la morte e l'ombra (e qui le campane più profonde delle cattedrali) e poi il fondersi delle due voci, dei due cori, in un'unica strofe che sia vita e morte insieme, mentre il sole e la festosità mattutina ridono sempre più e i due amanti muoiono (se

[48] Zandonai a D'Atri, 7.3.1921, *ERZ* 447.
[49] D'Atri a Rossato, 16.3.1921, *ERZ* 449.

dio vuole) senza speranza di guarigione. Le strofe alternate dei dialogatori le ò già abbozzate: bisognerà sentire e vedere come e in quanto potrò svilupparle ed in ciò mi occorrerà il parere di Zandonai[50].

D'Atri ribadisce la necessità per Zandonai di avere il secondo atto pronto per poter procedere con il lavoro, ma proprio la messa a punto di questa parte si rivelerà un nodo difficile da sciogliere, nonché foriera di incomprensioni:

Frattanto mi prega di comunicarvi il suo desiderio di avere a Pesaro il finale del 2° atto *sistemato* - Così egli avrà l'atto completo per mettersi al lavoro. Della prima scena non mi parla affatto. Secondo me, non ha rinunziato né rinunzierà all'organino. Ha trovata per esso una melodia troppo penetrante! Ma credo che conterà di abbreviare molto la prima scena […][51].

La necessità di alleggerire l'azione del secondo atto è per D'Atri una condizione imprescindibile e in questa lunga lettera richiama l'attenzione dell'amico librettista su quella che, a parer suo, risulta come una «stonatura stilistica» nel linguaggio di Giulietta:

Caro Rossato,
Sono tremendamente infreddato e melanconicamente relegato in casa, solo e derelitto. Mi son messo a rileggere il libretto che da un pò di tempo non riguardavo, così da solo e senza preconcetti.
Ancora una volta riconfermo che scenicamente sta in piedi ben piantato. Il 1° atto non ha pecche: anche un musicista che non fosse Zandonai ne caverebbe i suoi effetti.-
Il 2° atto, se pecca, pecca per eccesso di teatralità: voglio dire che ha finanche troppo contenuto di episodî numerosi e vari: ma non c'è da eliminare, tranne la primissima scena; quanto all'ultimissima, potrà il musicista contenerla nel quadro, pure non sacrificando la parte di Giulietta: anche questo 2° atto, come il 1° cammina da sé, senz'aver bisogno della musica né tampoco di quella di Zandonai. L'abilità speciale dell'operista in Zandonai potrà appunto servire ad eliminare l'impressione di *troppo* che l'atto ora dà alla immaginazione.- Il 3° atto, scenicamente, mi lascia dei dubbî: così il 1° quadro come il 2° sarebbero insufficienti o manchevoli o, comunque, difettosi senza la musica: la loro sorte dipende proprio dal musicista e, d'altronde, non è male: anzi è

[50] Rossato a D'Atri, 19.3.1921, *ERZ* 451.
[51] D'Atri a Rossato, 23.3.1921, *ERZ* 452.

bene sia così, in contrapposto all'azione fitta e per se stessa esauriente, agli effetti teatrali, dei due atti precedenti.
Non voglio tacervi che leggendo oggi il 2° atto ho sentito un'impressione di *freddo* in quella parlata di Giulietta a Romeo che tuttavia è calda di contenuto. Ho cercato di darmene ragione, tanto più che tale impressione, per verità, avevo sempre provato per lo innanzi, non così da preoccuparmene, però, come oggi che mi si è determinata precisa ed intensa. E la ragione ho trovata in un fatto tutto esteriore. Mentre io, leggendo, ero tutto infervorato, lasciandomi prendere nel sentimento anzi nel *pathos* della situazione – (la quale in quel punto comporta che Giulietta si effonda *intimissimamente* con Romeo divenuto *suo marito*) – mi son sentito raffreddare (… il raffreddore che mi tiene oggi in casa è precedente…) da qual parlare col *voi* di Giulietta a Romeo. Non solo. Ma proprio in quel momento, con un'affettazione letteraria, che in noi del tempo d'oggi fa sorridere, Giulietta te lo chiama: "bello Signore"…. forse per ricambiargli l'analoga affettazione poc'anzi rivoltale da Romeo: "Quale dolor *fa grido* – nel tuo *soave cuor*?"-
Ma voi che saprete trovare accenti tanto sinceri, voi che in quella parlata stessa di Giulietta assumeste poco dopo un fare così naturale, così umano, una disposizione ritmica e verbale così semplice da far sembrare quel linguaggio poetico perfino troppo piano e familiare (ricordate? io vorrei tolto quel: "non attendete più…" che costituisce un… eccesso di naturalezza); voi non sentite come quel *voi* sia innaturale e costituisca una stonatura sentimentale così come quel "bello signore" è una stonatura stilistica in mezzo a quella parlata?- Né mi ripetete che il *voi* si adopera tuttora dalla moglie col marito in qualche regione, perché io vi risponderei che difatti il caso è strano e singolare tanto che alla comune degli uomini di oggi (quelli appunto che si devono ora commuovere alle parole di Giulietta) può sembrare un segno di rapporti non troppo intimi fra marito e moglie. E vi risponderei pure che, pur trovando giustificato il *voi* in bocca a Giulietta nel 1°atto, trovo del pari giusto che lo abbiate espresso nella scena della morte, quando appunto avete veramente sentito il bisogno di un linguaggio intimo e sincero -
Ad un librettista volgare poco importerebbe la mia osservazione. Tanto, in musica – egli direbbe – fa lo stesso. Ma voi, che, come me, siete persuaso della suggestione che esercita anche il linguaggio, la parola poetica, sulla creazione musicale, e specie di un musicista come Zandonai che crea sulla parola, voi non potete non darvi importanza. Le impressioni di questo genere – analitiche e sia pure minuziose – difficilmente si determinano nell'autore medesimo. È perciò che io, provandole, ve le comunico quando però mi si sieno *fissate* bene in mente.

> D'altra parte voi non potete impedirmi dal volere che il libretto costituisca per voi un'affermazione personale di quelle che non offrano il fianco alla moda demolitrice di libretti. E per me come per voi, a raggiungere questo scopo, giova il dettame oraziano di ritornare sugli scritti a mente riposata. Il che io faccio e, se non vi rompo le scatole, seguiterò a fare.- E debbo al divino Orazio se mi persuasi che la scena della morte, fondata esclusivamente sull'azione e sul dialogato dei due, non avrebbe mai sinceramente commosso; ragion per cui bisogna dar adito alla musica di sovrapporsi *ma a guisa del Coro nella tragedia greca*[52].

Rossato risponde con il tono scanzonato e le divagazioni che lo caratterizzano, difendendo le proprie scelte linguistiche:

> Carissimo - Scusatemi la carta, la busta, il ritardo e magari anche il disordine di questa lettera: ritorno adesso da Montano e – pur leggendo la vostra lettera – ò pieni gli occhi di ciuffi di primule, di quiete macchie di viole, di monti nevosi (che vergogna essere raffreddati… a Roma) e di cieli azzurri più che le mammole. Come vedete sono ancora un poco selvatico, ma mi piace questa schietta puerilità che mi dà l'illusione di avere ancora i riccioli, gli occhi cilestri e di cantare non so che canzone di pastorello vagabondo. (Ecco! – direte voi – quanta Arcadia. Scusatemi: forse un po' di Arcadia sarebbe vera vita, oggi… salvo il parere di Benedetto Croce).

Dopo questo preambolo che illumina il tratto giocoso e leggero della sua penna in forte contrasto con la scrittura più strutturata e progressiva dell'amico, Rossato passa ad illustrare e, così, a difendere le proprie scelte stilistiche:

> Dunque?. Ah! dunque, ecco. Avete torto, torto, torto. Quel "signore bello" ossia "bello signore", non raffredda il pezzo, anzi dipinge, con un tocco di sapor trecentesco, lo stato d'animo di Giulietta che, nell'iniziare il discorso, ondeggia ancora fra il timore di far male, di commettere un errore, e la gran passione che la spinge. Il "bello signore" è una specie di *presentazione* che dà maggior delicatezza e bellezza al ricordo del matrimonio: che sarebbe abbastanza volgaretto – quel ricordo – senza la grazia arcaica di quelle due sillabe. Il *voi* – scusatemi – è una vostra cattiveria. È bello! È delicato! È fine!… A poco a poco, mi farete buttar via tutto quello ch'è leggiadria di ambiente e di parlata che a quell'epoca

[52] D'Atri a Rossato, 26.3.1921, *ERZ* 455.

aveva gran valore ed era naturalissima e che alla nostra piace e prende assai. E se è vero, poi, che, quando io voglio, so essere semplice ed umano come mi dite, dovrete pure ammettere che avrò avuta una certa tal quale ragione a creare dei contrasti di leggiadria e di umanità intima: mettendo là, dove è giusto, il gaietto tintinnio d'un bubbolo dell'epoca e mettendo passione pura e umana là dove essa doveva essere. Ah! poi quel vostro "*fa gridi!*" Voglio, nel libretto stampato, fare un richiamo e segnare tutti gli esempi antichi di quel modo con questo ritornello scritto prima di D'Annunzio. E poi, caro Nicolino, lasciatemi che me ne infischi un pochino di D'Annunzio… So che non rispondo come dovrei, ma ò negli occhi le mammole, le montagne e i cieli del mio selvaggio Montano. Scrivetemi. In questo frattempo mi civilizzerò[53].

Questa volta D'Atri cede il passo e accetta, suo malgrado, le scelte stilistiche di Rossato avallate peraltro dallo stesso Zandonai:

[…] E allora trovate bello… il *bello* signore, il *voi*, il *fa grido*, tutto insomma. Potete conchiudere anche voi:… Cittadino Mastai, bevi un bicchier!-
Insomma io devo melanconicamente accorgermi che tra voi e Zandonai si accenna a una ribellione verso il vecchio critico brontolone – il quale, però, ricordatevelo, finirà con l'aver ragione lui. Il suo torto è nel metodo: dirvi le cose a una alla volta, e darvi così l'impressione ch'egli non la smetta mai. Lasciate pure, se proprio vi piace, in quel punto il *bello signore* e il *voi* e il *far grido*: ma persuadetevi, tutto l'insieme del linguaggio in quella scena non *ambienta* queste forme verbali, che anzi sembrano piccole affettazioni letterarie. E, credetemi, dopo la scenata di Tebaldo, quella Giulietta così composta e compìta, col "bello signore" in bocca e il *voi*, diventa una figurina di Saxe settecentesca di porcellana fredda. Se così vi piace Giulietta in quel punto, fate pure.- Ma più in là, nel finale, levate di bocca a Isabella quel *Più* di cui si è anche servito, forse un pò meno a torto, Tebaldo nella scena con Giulietta. Sono solecismi settentrionali che mal si accordano col "bello signore", e son di quelli di cui il buon Manzoni volle purgarsi col suo viaggio in Toscana […][54].

Soltanto alcuni giorni dopo Rossato cederà alle richieste dell'amico «brontolone» e toglierà le espressioni incriminate mettendo così fine alla diatriba[55].

---

[53] Rossato a D'Atri, 4.4.1921, *ERZ* 458.
[54] D'Atri a Rossato, 5.4.1921, *ERZ* 459.
[55] Rossato a D'Atri, 8.4.1921, *ERZ* 463.

Le ragioni della musica

Dagli aspetti letterari, quasi come in un cambio di scena, l'attenzione del lettore scivola in quelli musicali attraverso le missive che Zandonai invia ai suoi interlocutori il 7 aprile per riferire sullo stadio di sviluppo della composizione ed esprimere ad entrambi l'esigenza di farsi un'idea musicale del secondo atto prima di un loro incontro:

> Carissimo Rossato - ritornato qui da pochissimi giorni ho ripreso a lavorare con ardore al 2° atto di Giulietta. Se non che l'amico Nicolino mi tormenta spingèndomi a chiedervi le ultime modificazioni di questo atto che riguardano – credo – il *finale* o qualche altro punto nel quale egli si ostina a trovare reminiscenze sceniche di Francesca ecc. ecc.- Nicolino, anzi, avrebbe desiderato che voi faceste una scappata a Pesaro proprio adesso: ma io preferisco avere una completa visione musicale dell'atto 2° prima di un nostro eventuale incontro per essere meglio preparato ai piccoli mutamenti (se pure ci saranno) che renderanno l'atto definitivo. Mandatemi, intanto, queste famose modificazioni dopo le quali speriamo che il buon amico nostro dia pace a me, a voi, a Giulietta e… a sé stesso!-[56].

Anche a D'Atri comunica la necessità di avere chiara dapprima la struttura musicale dell'opera per passare poi a confrontarsi con la lingua:

> Carissimo Nicolino - era telepatia buona la vostra: lavoro con grande entusiasmo nella prima scena dell'atto 2° di Giulietta e più che seguire la linea del libretto seguo la linea scenica di un quadretto musicale che ho ben chiara nella fantasia. Vi accorgerete poi che le somiglianze con certi dettagli di Francesca le vado cancellando io stesso.-
> E avete indovinato anche che desidero, per un poco, di trovarmi solo con me stesso: voglio formarmi un'idea chiara di tutta l'ossatura musicale dell'atto prima di incontrarmi con l'amico Rossato. Ciò non vuol dire che io non ritenga utile, anzi *indispensabile*, un abboccamento col librettista; semplicemente questo deve avvenire a momento opportuno.
> Ho scritto quindi a Rossato perché mi mandi subito le modificazioni di questo secondo atto sia del *finale* sia di altri punti. Speriamo che, come vi ha asserito, siano pronte.

---

[56] Zandonai a Rossato, 7.4.1921, *ERZ* 461.

> Come vedete dalla mia stessa calligrafia, sono assai nervoso; ma questo è segno buono, caro Nicolino; state di buon umore e non crucciatevi: se il mio fatalismo non mi inganna Giulietta sarà di Francesca *sorella maggiore*.
> E non mi dilungo perché ritorno al pianoforte […][57].

Possiamo notare qui la convinzione che «Giulietta sarà di Francesca *sorella maggiore*»; la fiducia nel valore e nella possibile fortuna della nuova opera accompagnerà l'autore negli anni a venire, nonostante l'incrollabile primato che i teatri continueranno a tributare al soggetto dannunziano/dantesco. E sarà un'amarezza per Zandonai, punto nel sentimento paterno verso una figlia meno considerata, ma forse anche per la sensazione di essere in qualche modo 'inchiodato' ad una stagione passata della sua vita creativa.

Nel mese di aprile Zandonai è presissimo e lavora alacremente convinto com'è che questo secondo atto «farà assai dismemorare del 1°»[58]. A fine mese il secondo atto è quasi completamente musicato: Zandonai è arrivato alla morte di Tebaldo e gli rimane soltanto il finale[59].

La notizia, lascia spiazzati i due collaboratori e D'Atri, allarmato per la situazione, scrive subito al librettista:

> […] non avevo torto io dicendovi che era necessaria una vostra quasi immediata partenza per Pesaro! La *bomba*, da me prevista, è scoppiata: e cioè di sorpresa Zandonai ci comunica che il 2° atto è finito. Oramai state tranquillo che in Luglio, Giulietta sarà terminata, e tra l'Agosto e il Settembre sarà strumentata […][60].

Zandonai sollecita nuovamente Rossato a raggiungerlo per aiutarlo a definire il finale e scrive anche a Valcarenghi e a D'Atri perché si rechino da lui. Il compositore non trattiene il proprio entusiasmo e finisce, involontariamente, per alimentare tra i due collaboratori un clima di tensione che crescerà sino a sfociare in un acceso confronto. Nella corrispondenza tra i due amici riemerge una distanza di vedute, aggravata da malintesi, apparentemente insanabile. Paradossalmente, la motivazione di fondo che provoca le discussioni è proprio la convinta serietà degli attori nella partecipazione alla stesura dell'opera.

---

[57] Zandonai a D'Atri, 7.4.1921, *ERZ* 462.
[58] Zandonai a D'Atri, 19.4.1921, *ERZ* 466.
[59] Zandonai a Clausetti, 1.5.1921, *ERZ* 471.
[60] D'Atri a Rossato, 1.5.1921, *ERZ* 470.

D'Atri in particolare non perde occasione per manifestare il proprio disappunto per la situazione venuta a crearsi con Zandonai e al povero Rossato non risparmia un colpo:

> Carissimo Don Arturo,
> voi, certo, avete dormito o dormicchiato durante le 8 ore del vostro odierno viaggio verso Milano. Io, verso Roma, non ho fatto altrettanto, bensì ho riletto per la ennesima più una volta il libretto di *Giulietta*. Ed ho deplorato di un averlo riguardato insieme a voi per *assicurarmi* di quelle piccole correzioni che voi mi prometteste di fare fin da quando ve le mostrai, mesi addietro, a Milano. Mi riserbo di richiamarvelo alla memoria in altra mia, ma stasera non voglio indugiare a farvi osservare che quel famoso *voi* di Giulietta a Romeo nell'*aria*, chiamiamola così, del 2º atto è una vera stonatura. Non più per la ragione altre volte espostavi, sulla quale anzi non insisto, tanto più che mi ero lasciato persuadere a Pesaro che quel *voi* poteva correre. Ma per una ragione che ormai riguarda la logica, per non dire l'euritmia del libretto. Me ne sono accorto oggi in treno. Persino nel duetto del 1º atto Giulietta finisce col dare del tu a Romeo. ("Sì, dolce amore mio. Quanto tu voglia – farò, ché il mio cuore preso è di te" e va in fondo sempre col tu). Invece nel duetto del 2º atto, dopo che Giulietta è stata *impalmata* da Romeo gli torna a dare del voi.
> Per conto mio, ripeto, ora mi è indifferente il voi o il tu. Ma rileggete con attenzione il libretto e giudicate poi voi del meglio a fare – tenendo presente che il pezzo poetico del 2º atto voi lo scriveste isolatamente. Se lo aveste scritto in corso di lavoro, probabilmente lo avreste scritto col tu, condottovi dal movimento stesso della compilazione.
> Intanto che è accaduto? che Zandonai ha musicato il pezzo col voi e che sarà ora molto difficile, in quel tipo di musica, cambiare: come ho verificato non esser facile mutare il voi in tu nel vostro pezzo medesimo.
> E a proposito di voi e tu, anche nel duetto del 1º atto, nella medesima strofa Romeo dice: …["]Così non mi lasciare - Se alcun bene hai di me - Non mi lasciar così" – e poco appresso: "Fatemi ancora, piccioletta amante… fino a voi salire"-
> A Milano quella volta (così è segnato sulla copia che ho io) voi stesso mutaste in: "Deh! fammi ancora… fino a te salire" – e su tante altre piccole correzioni ci accordammo. Ma chi le ha mai comunicate a Zandonai?
> Insomma, starei in vena stasera di arrabbiarmi con voi per queste negligenze.- Badiamo almeno ora di rimediare – e badiamo alle modificazioni nella scena tra Romeo e il giullare. Ricordate che dovete sopprimere quel: *Mi fate male… Non stringete* – e tutte… le coazioni fisiche.

> Bisognerà pure una benedetta volta collezionare questo libretto in modo che la copia di Zandonai, quella da musicare, non sia l'unica rimasta arretrata![61]

Il nervosismo di D'Atri si acuisce con il passare del tempo e l'eventualità che Zandonai possa procedere ulteriormente con la stesura musicale:

> […] L'urgenza è giustificata dalle seguenti circostanze: la venuta a Roma di Zandonai, che sembra certa, e quella contemporanea di Don Carluccio. La presenza di entrambi… tre (me compreso) a Roma sarà opportuna per fissare il finale ultimo e per immettere anche Don Carluccio – che lo ambisce – nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta […][62].

Due giorni dopo Clausetti riceverà da Rossato entrambi gli atti finiti[63] e il 15 maggio lo stesso librettista scriverà a D'Atri con tono estremamente irritato per informarlo sulle varie modifiche apportate. Zandonai, nel frattempo, nonostante qualche problema di salute, riesce a ultimare i primi due atti e si prepara a strumentarli[64].

Rossato a sua volta rivede le parti del libretto consegnate, ma non riesce ad accettare il finale proposto da D'Atri e con una serie di motivazioni circostanziate ne smantella forma e stile:

> 1° Nel libretto, in tutto il libretto, non ò dato nessuna importanza drammatica o teatrale alla faccenda del veleno. (Soppressi il frate Lorenzo, ecc. ecc.) Di più. Non ò data – di conseguenza – nemmeno una sfumatura di quella che dovrebbe essere la tragica anima di Giulietta. Credete voi, ora, che quattordici versi, appiccicati in un finale e incastrati, dopo un'azione di quel genere, possano dare quello che io non ò voluto dare, e quello che (per ottenerlo) doveva essere almeno un atto? No. Quel finale non darà mai un brivido tragico, non rivela nessuna nuova anima, e sciupa la figura di Giulietta la quale – in quel momento – non può che avere un grido invocante la morte, ma mai *pensare, meditare* e gridare "gioia" alla sua morte. Questo è falso.
> 2° Questo accenno importuno che muta tutta l'andatura dell'atto cui toglie un gran effetto drammatico nel terzo. Nel terzo, l'annuncio della morte di *Giulietta*, creduto da Romeo, sarà creduto anche dal pubblico. *Deinde* l'effet-

[61] D'Atri a Rossato, 10.5.1921, *ERZ* 476.
[62] D'Atri a Rossato, 12.5.1921, *ERZ* 478.
[63] Clausetti a D'Atri, 14.5.1921, *ERZ* 481.
[64] Zandonai a Rossato, 22.5.1921, *ERZ* 485.

to tragico della cavalcata, del chiostro e del risveglio cresce e diventa *elemento* di teatralità *vera*.
3° Ucciso Tebaldo e fuggito Romeo, chiusa la casa, a posto le scolte il secondo atto è *finito*.
4° Questa misteriosa sensazione di tragedia, non definita, ma viva, e senza particolari, è d'effetto sicuro; contrasta col finale primo, gaio e fresco, e prepara gli spettatori a *qualche cosa* che sopravverrà. I quattordici versi del "gioia" e del veleno compromettono tutto.
5° Come allora spiegare la morte?. E che importa?. Nel terzo atto, bastano due versi, appena. Ciò sarà più drammatico. E siccome noi abbiamo dato a *Giulietta* un'anima nuova – di bimba – siccome noi non siamo andati a cercare l'anima tragica, siccome noi non abbiamo dato nessuno sviluppo al veleno, siccome noi abbiamo evitato anche l'accenno puro e semplice della *bevanda* possiamo evitarlo e passarci sopra anche con due versi nel terzo: ai nostri fini teatrali e ai fini propostici, a noi basta che Giulietta muoia con Romeo[65].

La foggia del finale non riscuote successo nemmeno presso Clausetti che conferma l'impressione di Rossato e invita D'Atri a ripensare alla chiusa dell'atto[66]. La necessità di uscire da questa situazione per D'Atri è sempre più impellente soprattutto per la difficoltà di gestire i rapporti con Zandonai:

Mio caro Rossato,
Non ho ancora risposto all'ultima vostra sul Finale II di Giulietta. Attendevo, per rispondere, che mi giungessero i 2 atti *rifiniti*. Non sono giunti fino ad oggi; ma penso che la *rifinitura* non potrebbe mutare la questione da voi posta e che si risolve con l'annullare senz'altro il soliloquio finale di Giulietta. C'è oggi un elemento di fatto, nuovo e grave, da superare: la musica che Zandonai vi ha già composta e di cui si dice soddisfattissimo. Non dubito che sia, anzi, riuscito uno squarcio bellissimo. Chi avrà ora il coraggio di dire a Zandonai: Magnifico! ma va cestinato… Io questo coraggio non lo so ancora prendere a due mani, a meno che le due mani sieno le vostre…
[…] Ma come si fa ora con Zandonai? e d'altra parte, se, *musicalmente*, il finale fosse di sicura efficacia?
Io, come avete visto, vi ho confessato i miei torti in questa faccenda. Sono gravi ma non quanto i vostri. Che se, dandomi un pò ascolto, non aveste di continuo rimandata la revisione definitiva dei due primi atti, la quale dove-

[65] Rossato a D'Atri, 26.5.1921, *ERZ* 487.
[66] Clausetti a D'Atri, 27.5.1921, *ERZ* 488.

vate – ricordate? – aver fatta prima che Zandonai, in Maggio, musicasse il 2° atto, non ci troveremmo ora a dover affrontare svantaggiosamente Zandonai. Ma è inutile recriminare. Il fatto è che dovete esser voi, non io, ad espiare. Io ho già sulla coscienza, con Zandonai, un rifacimento di tutto il 1° atto. Adesso non ho il coraggio di affrontarlo. O, almeno, non lo affronterò se prima non avrò sentito la musica da lui scritta pel *finale*, perché chi sa che non si possa, in vista della musica, e, *transigendo*, trovare un temperamento che riconduca in linea, come voi desiderate, il libretto e la figura di Giulietta, e ci procuri tuttavia un grande effetto *melo*drammatico.
Cominciate intanto a scriverne voi a Zandonai: e, se vi giova, dite pure che io pencolo dalla vostra parte. Ma non rimandiamo ancora: altrimenti Zandonai ci farà trovare finanche strumentato il finale da annullare […][67].

Rossato, dunque, si vede costretto a scrivere a Zandonai per proporgli «la soppressione della forsennata gioia»[68] del finale, ma con il suo stile tra l'ironico e il faceto rileva con una certa amarezza il tono un po' aggressivo dell'amico: «La vostra ultima, difatti, passatami da Don Carluccio, à tutta l'aria di cavarmi gli occhi»[69]. Di lì a poco D'Atri lo ringrazierà di aver scritto a Zandonai:

[…] Avete fatto bene a scrivere voi a Zandonai. Se l'avessi fatto io, avrebbe egli potuto attribuire il pentimento alla mia cattiva o buona abitudine – che egli canzona – di ritornare sulle cose. E poi gli avevo già fatto mandare all'aria il primo atto, ricordate? ci volle alquanto coraggio = Ma Zandonai mi tiene in gran pensiero per la sua salute - Non ho sue notizie dirette da tanto tempo - Spero si metta di proposito a curare lo stomaco – altrimenti come farà a dirigere l'anno prossimo?[70]

D'Atri torna alla carica con Rossato per la stesura finale del libretto:

[…] Perché il tempo stringe, ora che il contratto col Costanzi è firmato. E bisogna darsi da fare, caro il mio (anzi il… suo) librettista!… Badate che io mi compenetro anche di tutte le altre vostre esigenze di lavoro e di vita: ma penso che è cosa fondamentale per voi (e lo è anche per Zandonai in questo punto della sua carriera) imbroccarla con *Giulietta e Romeo*, che ingegno e tempo,

[67] D'Atri a Rossato, 1.6.1921, *ERZ* 491.
[68] Rossato a D'Atri, 5.6.1921, *ERZ* 492.
[69] Ivi.
[70] D'Atri a Rossato, 13.6.1921, *ERZ* 496.

> ora prodigati o magari sconfinati senza immediato corrispettivo, frutteranno come la vigna biblica zappata a perditempo. Bisogna darsi da fare, perché siamo già in ritardo… Il terzo atto è tuttora in mente Dei, i bozzetti delle scene, dei costumi ecc – tutte cose che potranno dar luogo a qualche discussione e quindi a perdita di tempo mentre verrà l'estate e rallentare ogni attività. E dovreste esser voi costà a far da propulsore […][71].

Nel mese di luglio il testo del terzo atto è concluso, ma continua a restare aperto il finale del secondo atto che ancora non convince. D'Atri ne discute con Zandonai e affida ad una lettera la sua opera di mediazione tra compositore e librettista:

> […] Io frattanto penso e invito voi a pensare se non sia possibile conciliare l'esigenza del musicista, che vuol sfogare in una chiusa musicale, con l'esigenza drammatica: non importa se Zandonai debba rinunziare al pezzo già composto per comporne un altro. A ciò, ho capito, egli si rassegnerebbe in definitiva. Ma di una pagina finale, come ho spiegato sopra, egli *sente* il bisogno. E voi non potete trincerarvi in un intransigente *non possumus* artistico. L'*Opera* è un prodotto di transazioni continue e, perché riesca, bisogna saperla *intuire* felicemente anche nelle sue manchevolezze artistiche […][72].

A fine luglio, in un periodo travagliato per la sua salute, Zandonai riferisce che per i primi di agosto avrà concluso la partitura del primo atto e per la fine del mese anche quella del secondo[73].

Ai primi di settembre, su iniziativa del compositore, D'Atri cerca di organizzare una trasferta a Rovereto per riunire tutti i «fucinatori» di *Giulietta* (incluso Clausetti, che da maggio contribuisce ad alimentare l'opera con scambi epistolari) e mettere a posto il finale prima di consegnare la partitura del secondo atto[74] e buona parte del secondo quadro del terzo atto[75]. Il convegno a Rovereto salta e il 3 settembre Zandonai riesce a concludere anche la partitura del secondo atto[76]. Lavorando a ritmo serrato, prevede di terminare anche il terzo entro il mese di ottobre.

---

[71] D'Atri a Rossato, 15.6.1921, *ERZ* 498.
[72] D'Atri a Rossato, 18.7.1921, *ERZ* 522.
[73] Zandonai a Clausetti, 27.7.1921, *ERZ* 530.
[74] D'Atri a Rossato, 24.8.1921, *ERZ* 548.
[75] Zandonai a Clausetti, 26.8.1921, *ERZ* 552.
[76] Zandonai a Clausetti, 3.9.1921, *ERZ* 557.

Un nuovo motivo di attrito interviene tra i 'librettisti', ancora una volta, si scoprirà, frutto di un malinteso:

> Da una cartolina di Zandonai, giuntami ieri, risulta che ha musicato già tutto il 3° atto, tranne l'intermezzo famoso, com'egli lo chiama, "al quale – aggiunge – non voglio dare un'eccessiva importanza *per non inchiodarmi la fantasia*" (in altri termini, non vuole preoccuparsi di dare il gran pezzo di musica, che riuscirebbe troppo "composto" a danno dell'estro) - Sicché non v'è più probabilità che Zandonai vi richieda versi o variazioni. Ridarmi ora la gamba che mi manca è cosa possibile e significa rimettermi alle mie funzioni di meditazione sulle cose da preparare per l'efficace rappresentazione scenica. Mi rimetto quindi al vostro buon giudizio e alla vostra buona volontà e mi rassegnerò al verdetto, qualunque sia, dell'uno o dell'altra.
> Non mi rassegno, invece, al ritardo che voi frapponete e sul quale sorvolate, ad onta delle mie insistenze, nel rimandarmi la nota mia lettera che, a quest'ora, se proprio ci teneste a custodirla voi, vi avrei anche ritornata. Mi pare un pò strano e il vostro ritardo e il vostro silenzio. Cerco una spiegazione e non la trovo. Che la lettera sia presso di voi non va messo in dubbio e che si trovi nel da voi descrittomi dossier dei cento e più fogli nemmeno dovrebbe cader dubbio. Vi prego dunque di rompere l'ingiustificato indugio. Vi dico lealmente – e chi mi conosce sa che io non ho mai secondi pensieri o, meglio, secondi fini – che, allorché mi diceste di non consegnare quella lettera in deposito a Casa Ricordi, voi tradiste un vostro *secondo pensiero*, al quale però io non dò peso che ora soltanto vedendo ritardarmi l'arrivo della lettera, che spero ancora dipenda da piccole e involontarie cause[77].

La replica di Rossato fa presagire un irreparabile strappo. Soltanto la stima reciproca (ma soprattutto la premura per la buona riuscita dell'opera) sarà in grado di sanare una rottura certa tra Rossato e D'Atri.

Il valore letterario di questa corrispondenza si conferma anche nella sua capacità di illuminare i contrasti tra i caratteri dei suoi protagonisti. La citazione in forma quasi integrale di questo scambio di lettere rende molto nitidamente come la distanza di vedute sia alla base di quel clima di incomprensione che da qui in avanti permea gli scambi epistolari tra i due collaboratori:

---

[77] D'Atri a Rossato, 3.11.1921, *ERZ* 587.

Caro amico,
Non mi conoscete. Non prendo in mano la penna da due settimane e mi spiace doverla prendere per rispondere ad una vostra lettera che m'à ferito e ch'è ingiusta, molto ingiusta. Non mi conoscete. Peccato. Ma, io, mi conosco molto bene, caro Nicolino, e mi son cavato intero e lucido dalla scorza verdastra di questa mia apatia di giorni, come si cava una bella lama di parata e di gioco da una vecchia guaina. Io, *secondi pensieri*?. Io non mandarvi quella lettera per *secondi pensieri*?. Io manovrare di accortezza e di volpineria per *secondi pensieri*?. Non mi conoscete, amico carissimo. Se conoscessi la vaga arte dei *secondi pensieri*, oggi non sarei qui a strappare con villania, alla vita, quel poco di pane che metto davanti alla mia bimba con profonda tenerezza; ma avrei una posizione giornalistica, politica, letteraria… sociale, come si dice, da fare invidia agli altri e schifo a me. Non ò secondi pensieri. Ò i primi. E li dico. E li scrivo. Lo vedete. Non ò mandato la vostra lettera perché fin'ora non l'ò trovata e perché in verità ò fatto cercare dalla mia bimba non avendo, come v'ò detto, molto tempo da perdere. Vi garantisco che con *Giulietta* ne ò perso molto. Ma vi dico anche che non trovando la lettera son sempre pronto a dire di voi, a Ricordi, ai presenti, ai posteri, a tutti che nello scrivere *Giulietta* io ò seguito i vostri consigli, che il secondo atto lo avete fatto voi, che io non ò fatto altro che scrivere dei versi e che – modestamente – su *Giulietta* non ò mai pensato di appendere il mio nome, per la posterità, come si appende il cappello in una anticamera. È questo il secondo pensiero che avete veduto, tempo fa, quando ò detto che non volevo dare quella lettera a Ricordi?. Questa paura, mi avete letta negli occhi?. Questa scaltrezza?. Questa innominabile piccineria?. Nei miei occhi così aperti e così diritti?.. Via, caro amico mio, via… leggete male, leggete. Ma non ne ò a male, io. Tutt'altro. Quella nube che vedete sorgere con grande dolore a velare "la sincerità della vostra disinteressata amicizia" (così avete scritto, a me, caro Nicolino) non sorgerà. No. Vi dico che tante cose che forse mi interessavano oggi, dopo la vostra lettera, non mi interessano più. Nemmeno le nubi. Passo di mano, come si dice. Quando sono uscito dal *Popolo* ò promesso di non leggere più quel giornale; mi son avvicinato a Mussolini e non leggo ancora il giornale; Mussolini mi à invitato a ritornare a lui, e non leggo il giornale; fra poco, quando vorrò io, rientrerò, forse, nel giornale e non lo leggerò ancora. Così è oggi di *Giulietta*, amico mio, e senza rancore e senza amarezza perché i rancori e le amarezze sono frutti di anime rustiche ma sane come la mia. Non mi interesserò, non leggerò, non vedrò, non parlerò più di questo disgraziatissimo libretto. Due anni di lavoro, di paziente amore, di – quasi – umiltà, di gioia semplice, di pentimenti,

di rifacimenti, di collere generose, di esaltazione… lo [*recte*: li] regalo da gran signore, come ò regalato metà di *Pinocchio* e tutta – fino ad oggi – la vita mia. Mi sospettate un ladruncolo o un furbo?.. Vi offro la mia giacca e me ne vado in maniche di camicia. Ma ancora io. Riccattandomi dall'angoletto in ombra, su cui mi ero messo a tendere la mano ai passanti… Ah! Ah!, caro D'Atri… Non mi avete conosciuto e non mi conoscete. Ci conosciamo ora, salutandoci. Stringiamoci la mano.
Vi manderò il terzo atto, domani stesso, e raccoglierò pazientemente tutte le vostre lettere, compresa – prima – quella che desiderate, se la troverò. Poi vi manderò tutto. E come fanno gli innamorati, ci ricorderemo di tanto in tanto, senza secondi pensieri. Badate che non risponderò più alle vostre lettere: non per villania o per broncio, ma perché è così. Badate che non m'interesserò, non assisterò, non vedrò *mai più Giulietta*, non per rancore o per iscortesia: ma perché *è così*. Sono un ragazzo che sa essere cattivo, soffrendone molto. Ma *lo sarò*[78].

A calmare i toni e porre fine alla discussione contribuiranno l'affetto e la stima personale, nonché l'urgenza di tornare alle riflessioni sulla sostanza e la forma dell'opera. I successivi scambi epistolari sanciscono una tregua che viene sigillata da un «abbraccio riparatore»[79] e, messe da parte le dispute personali, i due riprendono i contatti riportando l'opera al centro dell'attenzione[80].

Zandonai, con lettera dell'8 c^nte^, mi annunziò di aver *finito* e di esser già accinto a strumentare il 3° atto: per cui non si muoverà da Sacco tutto questo mese. Mi esorta ad andare fino da lui. Mi farebbe sentire questo atto 3° di cui egli è tanto soddisfatto. Io pure avrei gran voglia di andare non tanto per il piacere della cosa, che pure è grande, quanto per verificare e all'occorrenza esprimere, se utile, qualche dubbio od osservazione prima che la partitura sia definitiva. Non ho ancora ricevuto il 3° atto che Don Carluccio deve avermi spedito -[81]

[…] Ò visto il primo fascicolo di partitura del terzo atto. Il guaio si è che né io, né i Ricordi possediamo una copia del III atto così che in copisteria son costretti a trarre le parole dalla partitura. Senza contare che Zandonai à *saltato* le didascalie, avrà levato qualche parola e… allora addio versi. Ò scritto a

[78] Rossato a D'Atri, 5.11.1921, *ERZ* 588.
[79] Minuta di telegramma di D'Atri a Rossato, *ERZ* 592.
[80] Telegramma di Rossato a D'Atri, 9.11.1921, *ERZ* 593.
[81] D'Atri a Rossato, 13.11.1921, *ERZ* 595.

> Zandonai di mandarmi il terzo atto suo con *tutti* i mutamenti di questi ultimi giorni: *silenzio*. E non c'è tempo da perdere[82].

Verso la scena

Ci si avvicina a grandi passi finalmente alla tanto attesa prima rappresentazione e il 9 novembre Zandonai con entusiasmo annuncia: «Carissimo Nicolino - evviva! Giulietta è finita, se Dio vuole e – mi pare – finita bene.- […]»[83] e addirittura propone a D'Atri di condividere con Rossato la paternità del libretto:

> […] Sentite un po': poiché avete collaborato con tanta genialità e con tanto amore a questa cara nostra Giulietta non vi sembra giusto che il vostro nome sia legato a lei come il mio, come quello di Rossato? Io so benissimo che voi sdegnate qualsiasi forma di pubblicità […][84]

Rossato raccoglie anche il plauso di Clausetti per il risultato raggiunto «Clausetti mi scrive oggi da Parigi che il riassunto è "magnifico" (vedete che impressione) e che voi siete il *padre* di Giulietta, ed io… la *madre* […]»[85].

Con la medesima 'invadenza' le lettere ci hanno consegnato anche il vivace spaccato d'ambiente nel quale gli autori hanno operato. Il fascino di questi scambi epistolari risiede proprio nel fatto che interferenze di natura personale si mescolano a comunicazioni d'ordine professionale creando quella profondità prospettica che ridà sostanza alle parole e ci restituisce con vivacità un tratto della vita dei loro autori.

Sulla via di *Giulietta* verso i teatri influisce in maniera determinante il contorno – non certo secondario – di sostegno e promozione dell'ambiente teatrale istituzionale: sopra tutti Casa Ricordi e gli impresari, parti attive, di grande impulso, anche nella gestazione stessa dell'opera.

> […] Circa la scrittura del Maugeri per il Costanzi non ne capisco nulla: quell'artista ha già dichiarato la sua buona disposizione a trattare ed a limitare le proprie pretese. Temo che l'Agente che c'è di mezzo impasticci la cosa…

---

[82] Rossato a D'Atri, 17.11.1921, *ERZ* 598.
[83] Zandonai a D'Atri, 9.11.1921, *ERZ* 591.
[84] Zandonai a D'Atri, 9.12.1921, *ERZ* 612.
[85] Rossato a D'Atri, 30.12.1921, *ERZ* 624.

> Fra l'altro, ho saputo che il baritono Stabile ha già dichiarato di essere lui il primo interprete di Tebaldo. Lo Stabile è un ottimo interprete e può eguagliare il Maugeri se non superarlo; ma come mai la ditta Ricordi, o l'impresa del Costanzi, non dovrebbero tener conto di una scelta fatta dall'autore dell'opera, qualora le condizioni non fossero tali da impedirlo? Scriverò al Maugeri e cercherò di sapere io stesso quali sono le sue ultime pretese. Vediamo un po' se non è il caso di combinare l'affare Maugeri, saltando gli agenti…[86]

> […] Da Guido [Valcarenghi] saprete già quanto mi chiedevate per *Giulietta*: caso mai no, vi assicuro che il libretto è già in tipografia e che il lavoro di incisione e di istampa procede a tutto vapore[87].

> […] Spero bene che *Giulietta* andrà per lo meno al 28 o 29 Gennaio…[88]

Il 14 febbraio 1922 *Giulietta* prende finalmente vita ufficiale sul palcoscenico del Teatro Costanzi di Roma e inizia così il suo cammino nei teatri italiani ed esteri. Un viaggio di successo, almeno inizialmente, di un'opera che tutti gli attori di questa storia avevano investito di grandi attese. Sedotto dal soggetto e consapevole di una evoluzione stilistica rispetto a *Francesca*, Zandonai aveva anzi annunciato un superamento di questa («Giulietta sarà di Francesca sorella maggiore»); questo non avverrà, ma *Giulietta* dimostrerà una vitalità più 'composta' ma non meno persistente con una presenza regolare in teatro almeno fino a metà Novecento e con la ripresa di interesse di questi ultimi anni.

Un appunto finale va segnalato. Gli anni presi in considerazione sono quelli aspri all'uscita dalla Prima Guerra Mondiale; eppure le lettere ci fanno vivere all'interno di una bolla: della Grande Guerra e dei primi anni successivi troviamo solo rari accenni.

> Quali novità hai trovato a Roma? Qui siamo deliziati dallo sciopero ferroviario e, sempre ancora, da quello dei camerieri. Che farà il nuovo Ministero? Temo purtroppo che continuerà la politica dei pannicelli caldi, mentre oggi siamo al punto che si dovrebbe ricorrere alla dittatura militare, come in Ungheria e alla Santa forca. In poco tempo tutto andrebbe a posto - Non ti pare? […][89]

---

[86] Zandonai a D'Atri, 15.10.1921, *ERZ* 566.
[87] Rossato a D'Atri, 18.12.1921, *ERZ* 618.
[88] Rossato a D'Atri, 30.12.1921, *ERZ* 624.
[89] Clausetti a D'Atri, 16.6.1920, *ERZ* 320.

Come mai vi lasciate tentare? vi seduce l'andare a battagliare a fianco di Mussolini?- Per carità, non cedete alla musa della Polemica, che non era delle Nove e non merita tanta dedizione da parte vostra. Non vi lasciate guidare da criterî od interessi momentanei. Col vostro ingegno, credete alla mia esperienza, le vostre aspirazioni e i vostri interessi saranno meglio soddisfatti in altra direzione. Abbiate, abbiate fede nel *librettismo*, il quale, trattato artisticamente come voi potete fare, è un campo vergine dove farete fortuna[90].

Quando sono uscito dal *Popolo* ò promesso di non leggere più quel giornale; mi son avvicinato a Mussolini e non leggo ancora il giornale; Mussolini mi à invitato a ritornare a lui, e non leggo il giornale; fra poco, quando vorrò io, rientrerò, forse, nel giornale e non lo leggerò ancora[91].

P.S. Quì [Torino] i fascisti sono stati effettivamente provocati fin dall'origine degli incidenti, forse per dar subito luogo allo sciopero generale che finirà domani. Ma col loro fare da padroni in città e sopratutto [*sic*] con la pretesa di far levare a tutti il cappello si son messi contro la popolazione -[92]

Ieri sera ò parlato a lungo con Mussolini. Molto probabilmente mi decido e ritorno al *Popolo*. La risposta di *sì* o di *no* la devo dare entro la fine del mese. Addio arte, allora!..[93]

Queste osservazioni sono un esempio tipico della modalità con cui gli autori ci restituiscono il clima contemporaneo; la scena politica entra nei discorsi soltanto in merito agli eventi personali e raramente ci sono commenti sulle circostanze esterne. Sulla narrazione della cronaca prevale l'interesse per le vicende più intime, quelle che incidono più profondamente sulle loro vite. Tra i motivi di natura personale vi sono quelli legati alle rispettive condizioni di salute così come la sollecitudine per la famiglia cui Zandonai, D'Atri e Rossato tengono particolarmente. È proprio anche in virtù di questo reciproco interessamento che i legami nel corso degli anni si consolideranno.

Carissimo Rossato,
fui, dunque, a Sacco. Zandonai si commosse al vedermi. Povero figliolo, ave-

[90] D'Atri a Rossato, 13.06.1921, *ERZ* 496.
[91] Rossato a D'Atri, 5.11.1921, *ERZ* 588.
[92] D'Atri a Rossato, 13.11.1921, *ERZ* 595.
[93] Rossato a D'Atri, 17.11.1921, *ERZ* 598.

va tanto sofferto nelle sue crisi, era così indebolito fisicamente, e così snervato dal pensiero di non poter lavorare a Giulietta quanto voleva![94]

Carissimo Don Nicolino,
Francamente il vostro prolungato silenzio m'inquietava. Spero che vi sarete rimesso dall'indisposizione, mentre io da una settimana, quasi, sono a letto con la febbre che ogni sera mi sale fino a 39.4. Oggi – come l'altro ieri – mi son alzato un poco: ma non mangio nulla e sono male andato assai. Questo però non mi preoccupa molto, ché ci sono abituato, se il mio polmone interventista non mi facesse delle dimostrazioni ch'io non posso reprimere nemmeno colla guardia regia del medico[95].

Caro D'Atri,
Ricevo il vostro espresso e vi ringrazio della cortese premura. La mia salute rifiorirà: anzi è rifiorita con qualche spina insolente ancora qua e là, al polmone: ma non c'è polmone e rosa senza spine. Non preoccupatevi tanto affettuosamente di me: io ò il carattere e le virtù istintive delle bestie le quali non ànno inventato i dottori, si curano da sole e campano più di noi che pretendiamo di essere bestie ragionevoli[96].

Per concludere il racconto di una gestazione collettiva e burrascosa, lasciamo la parola a Rossato dalle cui pagine venate di ironia e giocosità giunge a noi un auspicio che ci fa sorridere:

[…] il volume "Carteggio inedito sullo infelice innamoramento di Giulietta e Romeo de Verona, scritto in versi dal signor Rossato Arturo, in prosa dal signor Nicola D'Atri e in musica dal maestro Riccardo Zandonai nell'anno 1920-21" (bel titolo) è prontissimo per i posteri.. anno 2020-21 (se nell'anno 2020-21 esisteranno ancora delle fabbriche di carta, per i libri, e ci saranno degli uomini intelligenti… come noi che li leggeranno o li scriveranno)[97].

Possiamo testimoniare che il nostro interesse è ancora presente ed operante, lasciandoci annoverare tra «gli uomini intelligenti».

---

[94] D'Atri a Rossato, 18.7.1921, *ERZ* 522.
[95] Rossato a D'Atri, 18.12.1921, *ERZ* 618.
[96] Rossato a D'Atri, 23.12.1921, *ERZ* 621.
[97] Rossato a D'Atri, 13.1.1921, *ERZ* 419.

Oreste Palmiero

Arturo Rossato e Riccardo Zandonai: analisi di un rapporto non solo professionale

Abstract: An excursus into the life and works of Arturo Rossato is taken to define one of the most prolific professional relationships undertaken by the librettist from Vicenza: that with Riccardo Zandonai. The analysis, conducted on documents and primary sources, sheds light on a solid artistic relationship that soon evolved into a sincere and lasting friendship.

Key words: Rossato, Zandonai, Ricordi, libretto, *Giulietta e Romeo*.

> […] è qui il M.° Zandonai. Io ho detto a lui e al signor Tito che Lei avrebbe, forse, qualche progetto da fare sentire. Può venire stasera a casa del Signor Tito, verso le 9 1/2 (22. Via Montenapoleone), armato di tali progetti? Vi saremo anche il M.° Zandonai ed io sottoscritto.
> Voglia darmi una risposta e gradisca cordiali saluti. Suo Carlo Clausetti[1].

Questa missiva, vergata dall'allora direttore artistico di Casa Ricordi Carlo Clausetti, partiva da Milano l'11 giugno 1918. Destinatario del documento era Arturo Rossato, un allora semi-sconosciuto scrittore e giornalista, da poco affacciatosi anche al mondo della poesia per musica.

Ma chi era veramente Rossato? Come mai godeva di questa considerazione e perché suscitava un tale interesse da smuovere l'intero *gotha* di Casa Ricordi?

Arturo Rossato nasce a Vicenza il 27 giugno 1882 da umile famiglia[2].

---

[1] Lettera di Carlo Clausetti ad Arturo Rossato datata Milano, 11 giugno 1918, conservata presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, *Fondo A. Rossato* (allegata al dattiloscritto *Basso ostinato*, Serie III: Autografi, b. 14, fasc. 22.3).

[2] Per un profilo più articolato sulla figura e l'opera di Rossato si rimanda a O. Palmiero, *"Io, invece, ho cent'anni. Peccato! Comincio ad invecchiare". Vita e opere di Arturo Rossato*, in A. Rossato, *Basso ostinato. Romanzo musicale*, a cura di O. Palmiero, Roma 2019, pp. XI-XVIII.

Compie parte degli studi in seminario abbandonandoli ben presto e completandoli da autodidatta. Si guadagna da vivere facendo svariati lavori: l'intagliatore, il tipografo, il controllore tranviario sulla linea Vicenza-Valdagno. Le aspirazioni letterarie lo spingono a lasciare la città natia: nel 1900 si trasferisce infatti a Milano dove – per alimentare i suoi sogni – si adopera di giorno come lampionaio, scaricatore, comparsa, fattorino presso un emporio di stoffe e tappeti, magazziniere in un deposito di materiali fotografici e impiegato amministrativo, mentre la notte studia i classici, il latino e le lingue. Nel 1903 pubblica il suo primo romanzo, intitolato non a caso *Un sogno*, cui seguono, nei successivi anni, varie raccolte poetiche[3] e un altro romanzo dai connotati vagamente autobiografici, *Umile dramma*[4].

L'indole facilmente infiammabile lo pone spesso al centro di dispute arcigne: fra una scazzottata e l'altra fonda alcuni periodici dal taglio innovativo che tuttavia hanno vita breve. Nel 1914 entra nella redazione dell'«Avanti», occupandosi della pagina letteraria: lì conosce Mussolini assieme al quale dà vita al quotidiano «Il Popolo d'Italia»: sulle pagine del nuovo periodico, con lo pseudonimo di *Arros* e *Uno qualunque*, scrive temutissimi corsivi, spesso polemici. Gli articoli sono incalzanti, fantasiosi, irriverenti. È in questi anni che si forma il Rossato scrittore e commediografo: i suoi pezzi sono quasi degli schizzi teatrali, dei racconti popolati da coloratissime macchiette.

Allo scoppio della Grande Guerra parte per il fronte trentino dove si procura gravi lesioni polmonari che lo renderanno invalido (1917). La sua esperienza in trincea viene trasferita sulla carta in *L'elmo di Scipio*, libro uscito subito dopo la fine del conflitto bellico[5].

Da segnalare, fra le altre sue numerose pubblicazioni, una ricercatissima – e per certi versi dissacrante – biografia di Mussolini, amico-nemico nei confronti del quale Rossato dimostrerà di non nutrire mai alcun timore reverenziale; e una bella raccolta di poesie dialettali (*La me tera*), genere frequentemente (e felicemente) praticato da Rossato, uscita nel 1934[6].

Sul finire del 1919 lascia «Il Popolo d'Italia» a causa di alcuni contrasti sorti in redazione in merito alla linea politica adottata dal giornale; si trasferisce

---

[3] *Bocoleti. Versi*, Vicenza 1906; *Vite perdute. Poemetto lirico*, S. Maria Capua Vetere 1906; *Ignis. Versi*, S. Maria Capua Vetere 1906; *Stormi. Versi*, Palermo 1911.

[4] *Umile dramma*, Bologna 1912.

[5] *L'elmo di Scipio*, Milano 1919.

[6] *La me tera*, Milano 1934. Fra gli altri libri ricordiamo *Il cuore della strada. Romanzo sentimentale*, Milano 1920; *Bestemmie sacre* (assieme a Jean Jacques), Milano 1917; *Croati, no…*, Milano 1919; *Il mantello di Don Giovanni*, Milano 1926 e *Nuvole*, Bergamo 1939. Dopo la morte di Rossato si ebbe poi la stampa di *Rime segrete*, Bergamo 1943.

prima al «Secolo» e, nel 1927, al «Secolo Sera», dove lavora come elzevirista.

Nel frattempo non manca di coltivare l'altra sua grande passione, quella per il teatro, concretizzatasi sia attraverso l'attività di commediografo sia quella di librettista. Nello specifico:

- come commediografo, dal 1909 al 1939, è autore di più di 30 opere teatrali. Con una di esse, *Nina, no far la stupida*, commedia musicale in dialetto scritta assieme a Giovanni Capodivacca per le musiche di Enrico Giachetti, riscuote un vero e proprio trionfo[7];
- come librettista collabora con alcuni dei principali operisti del suo tempo[8] pubblicando 44 libretti, a cui si aggiungono 10 inediti: sono da segnalare, inoltre, la rielaborazione del *Cristoforo Colombo* di Franchetti e l'adattamento scenico dell'*Orfeo* di Monteverdi.

Protagonista delle scene teatrali per almeno un ventennio, afflitto da depressione, risentimento e disillusione, si ritira lentamente nella solitudine della sua casa comasca di Montano Lucino, lì morendo l'11 marzo del 1942. In linea con il suo personaggio e il suo modo di essere – e in questo anticipando Indro Montanelli – è autore del proprio necrologio, che volle pubblicato sui giornali solo qualche giorno dopo la sua scomparsa.

Quando avviene la convocazione da parte di Casa Ricordi, tuttavia, Rossato ha alle spalle pochissime produzioni librettistiche: un'operetta, rappresentata nel 1917 per la musica di Elisabetta Oddone Sulli Rao[9], e un inedito, *Bar Abbas*[10].

Nello stesso 1918 si adopererà poi per una *Lisistrata* commissionata da Ricordi[11] e non andata in porto, cui seguirà il lavoro, contemporaneo a *Giu-*

---

[7] La commedia è ancora oggi il più grande successo del Novecento per ciò che riguarda le scene dialettali; basti pensare che dalla sua prima rappresentazione, avvenuta il 29 agosto 1922, fino al 3 aprile 1926 aveva raggiunto le 1283 repliche, ottenendo nella sola Milano due anni di ininterrotte riproposizioni. Segno anch'esso di forte consenso, infine, il fatto che in una stessa città ci fossero due compagnie a rappresentare il fortunato lavoro.

[8] Cito, a titolo di esempio, Franco Alfano, Riccardo Pick Mangiagalli, Arrigo Pedrollo, Giacomo Benvenuti, Franco Vittadini, Felice Lattuada, Renzo Rossellini, Franco Casavola, Antonio Veretti, Carmine Guarino e Mezio Agostini. Si tenga poi presente che in altre situazioni, non conteggiate ai fini statistici riportati nel testo, il lavoro di collaborazione o non ebbe il seguito sperato (si veda il caso del *Nerone* di Pietro Mascagni) o fu solamente abbozzato (come per *La festa del Nilo* di Umberto Giordano).

[9] *La capanna ardente*, mistero in 3 parti rappresentato al teatro Manzoni di Milano il 20 dicembre 1917.

[10] Breve bozzetto scenico per la musica di uno sconosciuto P. Fiorenzo. Come pure confermato dal libretto a stampa, pubblicato da Lyrica Nova, l'opera venne annunciata per la stagione di Carnevale 1919-20 del Teatro dei Filodrammatici di Milano ma poi non rappresentata.

[11] Si veda Archivio storico Ricordi. Collezione digitale, Lettera di A. Rossato a Casa Ricordi datata Aquila, 3 gennaio 1918 (LLET014414).

lietta e Romeo, sulla shakespeariana *La Tempesta* per Felice Lattuada, anch'esso rappresentato nel 1922.

A Carlo Clausetti, estimatore dell'opera del vicentino, va dunque ascritto il merito di aver trascinato Rossato nell'orbita Ricordi, ancor prima, dunque, dell'abboccamento seguito alla lettera d'invito poc'anzi citata. A proposito del quale, il vicentino fornisce una dettagliata cronaca, ancor più interessante per la bella e divertente descrizione del primo incontro fra Zandonai e Rossato.

> È una serataccia. Tito Ricordi m'ha invitato a casa sua, in via Monte Napoleone, per leggere al maestro Riccardo Zandonai un dramma della mia bottega. Cammino solo sotto la pioggia, tenendo in una tasca il rotolo. L'idea di leggere m'irrita. Come sarà Zandonai? Chi ci sarà ad ascoltare? Guai se trovo delle signore. M'informerò subito dal domestico e se ci sono delle signore torno indietro col mio rotolo, come un cane con la coda fra le gambe. In fondo è buffo che un uomo sia obbligato di leggere un dramma. Tanto più quando piove. Vero che i due librettisti più famosi del giorno si adattano a questi monologhi. Ma essi sono pratici, essi!… Io, in fondo, sono ancora un ragazzaccio di provincia che ha appena messo su bottega e si arrabbia per niente.
> Chi sono i librettisti famosi? Adami e Forzano […]
> Arrivo alla porta della casa di Tito ed entro lasciando nelle mani del domestico il cappotto bagnato. Sarà questione di educazione, ma appena si mette piede nella casa d'un editore, bisogna spogliarsi. Tito mi viene incontro in un'ampia vestaglia a fiorami celesti come se si fosse staccato in quel momento da un arazzo antico e mi presenta ai pochi uomini che stanno intorno a un tavolo, nella bella e calda saletta ricca di stoffe e di candelabri. Meno male che non ci sono signore… Ecco il maestro Zandonai.
> Dalla poltrona lì vicina, mi sbalza quasi addosso – uscendo dall'oscurità – una testa di vecchio ragazzo, tutta capelli, occhi e bocca. Il corpo scompare. Ma la testa sbozzata a colpi, chiusa in linee dure, scavata da segni profondi come da uno scalpello, dominata da una bocca arida e sottile che somiglia a una screpolatura, la testa ha una bellezza selvatica e dolce che prende subito. Quando sorride, l'asprezza travagliata degli spigoli e delle rughe si addolcisce improvvisamente, direi quasi che si intenerisce, ed allora il sorriso fa pensare a un filo d'erba nato da solo fra due ciottoli grigi.
> C'è anche l'avvocato Carlo Clausetti che finalmente conosco. È una figura inquieta d'uomo continuamente preoccupato. Gira gli occhi smarriti di qua e di là come se cercasse qualche cosa, dimenticata chissà dove; cammina a

piccoli passi per non farsi sentire e per non disturbare: e quando si ferma, si appoggia ad una mensola, a una poltrona, a una parete, pensando sempre a quella tal cosa che forse non sa nemmeno lui che cosa sia.
Seduto comodamente in una poltrona sotto a un paralume giallo, vedo un vecchietto dal pizzo arguto e grigio. Tiene le gambe accavallate e le mani giunte sul ventre come se fosse davanti a un bel focherello e se lo godesse deliziosamente da solo. Si chiama Origoni[12].
Comincio a leggere goffamente, vicino a una lampada che mi butta sul viso e sulle carte la sua risata schiamazzante di luce. Mi prenderà a schiaffi. C'è dei momenti – mentre leggo – che la mia voce ha il suono di un pianto rabbioso e fanciullesco. Il volto selvatico ed aspro del maestro m'inquieta, la calma quasi indifferente di Tito m'infastidisce, quel vecchietto con le mani giunte e gli occhi felici, che sembra aspettare di volarsene in paradiso alla chetichella senza disturbare nessuno, mi fa rabbia: il solo che mi guardi con affetto è Clausetti, il quale ha finalmente trovato in me quanto cercava: un povero diavolo.
Serataccia. Finisce male naturalmente. Quando ho finito, nella saletta scende un gran silenzio, uno di quei silenzi che fanno pena. Il dramma non ha interessato nessuno: nemmeno me. Li guardavo tutti nel viso. E allora il vecchietto con le mani sul ventre, si scuote di colpo come se avesse finito di dire le preghiere e volgendo il pizzo arguto e gli occhi ridenti verso Tito, dice forte liberando ognuno da una specie d'incubo:
– E adesso lo prendiamo il caffè?
La testa selvatica di Zandonai sbalza allora dall'ombra e mi viene quasi addosso, come se corresse verso un bambino caduto per domandargli se si è fatto male.
– A me – dice – il dramma è piaciuto. Bravo.
– A me no – risponde tranquillo Tito – Ma la cosa ha poca importanza. Ciò che conta è che la bottega di questo signore lavora bene nel dettaglio. Trovando la materia farà ottime cose. Per Zandonai voglio qualche cosa di più forte che questo dramma. Vediamo un po'. Una Giulietta per esempio? […]
Silenzio. Odo il passo cheto ed incerto di Clausetti che va ancora di qua e di là in cerca di quanto ha dimenticato un'altra volta e la voce di Origoni che domanda stizzito:
– Viene o non viene, questo benedetto caffè?[13]

Il resoconto induce a formulare alcune inevitabili considerazioni: la prima, la più immediata e istintiva, è la straordinaria capacità di Rossato di co-

[12] Luigi Origoni, suocero di Giulio Ricordi e amministratore della sua casa editrice.
[13] Rossato 2019, pp. 23-26.

gliere appieno le caratteristiche peculiari dei personaggi che ritrae: Zandonai, e gli attori comprimari, sono tratteggiati con felice abilità di caricaturista, di commediografo esperto quale indiscutibilmente egli dimostrava di essere. Vi è una palese e immediata simpatia per la figura di Zandonai, percepibile dalle parole con cui Rossato lo descrive: sentimento questo ancor più straordinario se consideriamo da una parte la nota mordacità della penna del vicentino; dall'altra la famigerata scontrosità di un carattere che segnò negativamente più di un rapporto e di una collaborazione. Ci voleva la pacatezza di Zandonai per smussare la spigolosità di un'indole come quella di Rossato e, forse anche per questo, il legame fra i due si dimostrerà solido e duraturo.

Un'altra osservazione riguarda il linguaggio di cui si serve il vicentino: esso è ritmico, colorito, a tratti evocativo, affinato da anni e anni di esperienza giornalistica e di attività teatrale. Leggendo le sue pagine, infatti, siano esse articoli, lettere o memorie, si ride di gusto, si riflette, ci si commuove nel giro di qualche riga. È la scrittura, insomma, di un vero professionista del palcoscenico, dell'arte e della vita[14].

La collaborazione fra Zandonai e Rossato fu certamente la più longeva e prolifica fra quelle intraprese dal librettista[15]: un rapporto di lavoro che si avviò proprio quell'11 giugno 1918, quando formalmente prese corpo il progetto di *Giulietta e Romeo*.

È pur vero che, dalla lettura di un verbale di seduta di Casa Ricordi del novembre 1917, si viene a conoscenza che il maestro Zandonai, dopo aver

---

[14] Segnalo anche un altro ritratto di Zandonai, un po' meno riuscito di questo, apparso nel febbraio del 1921 sulle pagine del *Corriere dei Teatri* all'interno della rubrica "Le idee dei giovani" a firma Arturo Rossato. È all'inizio di quella che si configura formalmente come un'intervista; in realtà, l'articolo ha una sua studiata fisionomia che permette all'autore di presentare la nuova opera, quella *Giulietta e Romeo* su cui i due, ad un anno dalla prima rappresentazione, stavano ancora lavorando. La digressione descrittiva, in tipico stile che possiamo a questo punto definire 'rossatiano', illumina da subito il pezzo. «Zandonai – accesa la pipetta – siede sul divano gustando le due prime boccate di fumo ad occhi socchiusi, voluttuosamente; io, – accesa la sigaretta – siedo sopra una poltrona lì accosto, seguendo le prime volute che si spandono morbide e chiare nel sole, e un bel cane chiazzato di nero si stende invece sul tappeto, allunga il muso sulle zampe, allarga le orecchie come due belle pezze di velluto beato, con la beatitudine vera e propria che hanno, per lo meno, tutti i figli di cani di questo mondo. Nello studiolo del maestro – allegro di quadri e di luce – regna il silenzio; silenziosa, fuori, è pure la strada, chiara di sole e di cielo marino, e silenzioso è anche il giardino lì presso, che di solito fa il chiasso intorno alla casa come un bambino che si balocca coi fiori e col vento» (A. Rossato, *Riccardo Zandonai* in «Corriere del Teatro», a. VIII, n. 2 [feb. 1921], p. 56).

[15] Lo dimostrano le otto composizioni approntate per il trentino: *Giulietta e Romeo* (1922), *Pinocchio innamorato* (musiche di scena) (1922), *I cavalieri di Ekebù* (1925), *Giuliano* (1928), *Una partita* (1933), *La farsa amorosa* (1933), *Il bacio* (1944, inc.). A ciò si aggiunga il testo per il poemetto lirico drammatico per coro maschile e voce di tenore *Dicono i morti* (1922), per l'*Inno a Casa Savoia* e per la *Canzone del clown*, inserita nel film *Casa lontana* (1939).

consegnato *La via della finestra*, «è indeciso sulla scelta dell'altro soggetto»[16]: nel documento, a tal proposito, si citano, assieme ad altri possibili spunti letterari, proprio una *Giulietta e Romeo*. Si tratta di un'indicazione ancora generica, non riferibile, quindi, ad un lavoro più delineato. Quel che è certo è che Zandonai, che da tempo pensava a questo soggetto, solo dopo l'entrata in scena di Rossato comincia a vedere uno spiraglio concreto di realizzazione: nel novembre 1919, infatti, annunciava a Nicola D'Atri che «Rossato è entrato come collaboratore in mezzo a noi»[17]. In quel periodo il vicentino venne infatti affiancato ad Adami[18] per l'allestimento di quello che poi diverrà il libretto de *I cavalieri di Ekebù*, allora momentaneamente accantonato. Allo stesso tempo e nello stesso periodo, Rossato aveva anche «presentato uno schema per *Giulietta* che» – come riferiva Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri – «ha molte mende ma anche dei meriti. Egli ha ridotto il dramma al solo amore dei due giovani facendolo iniziare a matrimonio concluso. È un po' troppo, ma almeno ha conservato le scene della passione. Ne parleremo, perché vale la pena»[19].

Stabilita la fattibilità e la bontà del progetto, si poteva dunque attendere al lavoro vero e proprio.

I successivi passaggi, così come l'intera collaborazione Zandonai-Rossato, sono scanditi da una corrispondenza intensa, spesso fitta di dettagli tecnici, ma che frequentemente sconfina in confidenze di varia natura, in sfoghi amari e persino in pettegolezzi.

Fra i due si frapponeva la figura ingombrante, seppur essenziale nell'economia della collaborazione, di Nicola D'Atri, il "fidanzato della musica di Zandonai"[20] – come scrisse Rossato, che con lui si scontrò più volte – che in varie occasioni si rivelò tuttavia decisivo per districare alcune situazioni di imbarazzante *impasse*, occorse e per il carattere impulsivo del vicentino e per le differenti visioni artistiche emerse in fase di lavorazione.

---

[16] Archivio storico Ricordi. Collezione digitale, Verbale di seduta del 23 novembre 1917 (CLET002687, p. 165).

[17] Lettera di R. Zandonai a N. D'Atri datata Sacco, 26 novembre 1919, *ERZ* 277.

[18] «S'era ideata insieme la struttura di "Giulietta e Romeo", con la concorde intenzione di seguire più Berto Barbarani che Guglielmo Shakespeare. Ma i leggendari amanti veronesi non riuscirono a legarci, col loro esempio di fedeltà amorosa, per la vita e per la morte. Così avvenne che al primo urto abbandonai il campo. Perdetti Zandonai, ma ritrovai la pace» (G. Adami, *Zandonai scioglie un voto e nasce la "Via della finestra"* nel «Popolo d'Italia», 18 marzo 1943, p. 3). Alla fine di giugno del 1920 il «Corriere della Sera» annunciava ancora i due librettisti quali autori del testo poetico: questa persistente ambiguità sulla effettiva paternità dei versi farà poi sorgere qualche problema in merito ai diritti di proprietà del libretto.

[19] Lettera di T. Pizzini a N. D'Atri datata Milano, 24 novembre 1919, *ERZ* 276.

[20] Rossato 2019, p. 67.

Il carteggio è corposo, composto da quasi 500 lettere che si concentrano cronologicamente fra il febbraio 1920 e il settembre 1940[21]. Le missive – oltre alle molte e utili informazioni sulla genesi e l'evoluzione dei lavori – racchiudono anche significativi momenti di confidente familiarità: «penso al tuo bel giardino che ami tanto» – scriveva ad esempio Rossato nell'aprile del 1925 – «rivedo il pozzetto carico di gerani e di edere e so che fiorendo lui, ti rallegri te. Quel tuo "polmone" come l'ho battezzato io, vero campioncino di primavera, ti metterà sempre a posto la salute e i pensieri»[22].

Il giardino di Pesaro: un luogo dell'anima, di sublime ed evocativa bellezza. Frequenti sono i ricordi legati a quest'angolo di pace, caro a Zandonai ma anche a Rossato, che lo citerà spesso nei suoi scritti dedicati all'amico: «Rimpiango tanto i bei tempi di Pesaro» – confidava al compositore nel giugno del 1930 – «quando si stava d'intorno a Giulietta e a Giosta!. Senza saperlo forse eravamo felici!… Bisogna ritornare un po' a quei tempi… Fai uno sforzo, va là!…»[23].

Si nota come, anche a distanza di anni, quando le collaborazioni artistiche e le frequentazioni si allentano e si fanno più sporadiche, il ricordo nostalgico dei "bei tempi" emerga prepotente, scoprendo sentimenti di amicizia ancora ben solidi. Le pagine che seguono ne sono una inequivocabile conferma:

> Sosta dolce, quasi melanconica a Pesaro nella nuova villetta del maestro Zandonai, villetta che da un lato si affaccia sulla strada campestre, in mezzo a un alto stormo di pini e dall'altro si arrampica invece tra viali, viottoli e piazzuole, fino alla vetta di un colle in vista del mare sereno. La vecchia casetta di un tempo, quella con il giardino che pareva un pensionato in papalina ricamato, quella con il pozzo coperto di edere e la terrazzina vestita di rose fiammanti, è stata abbandonata senza molto rammarico nella contraduccia lontana che ricordo appena anch'io. Chi monta verso cima, bisogna pure che abbandoni qualche cosa lungo la strada. Il maestro non ha molte tenerezze. Sa che è così e fa così. Ama a suo modo, rimpiange a suo modo, ricorda e dimentica a suo modo. C'è in lui sempre un po' di roccia trentina, anche se vi tremola sopra qualche filo d'erba intenerito.
> Non lo vedevo da molto. Credo da anni. Ma è sempre eguale. Il suo viso tormentato di solchi e di ombre, i suoi occhi azzurri come il cielo che scolora sulle montagne al cader della sera, il suo sorriso quasi stanco che gli raddolcisce

[21] In realtà, Zandonai manterrà i contatti con la famiglia di Rossato anche durante la malattia del suo collaboratore e dopo la sua morte.

[22] Lettera di A. Rossato a R. Zandonai datata Milano, 17 aprile 1925, *ERZ* 1414.

[23] Lettera di A. Rossato a R. Zandonai datata Milano, 1 giugno 1930, *ERZ* 2745.

> l'arsura delle labbra e dà alla sua voce una tenerezza bambina, mi sono venuti incontro anche qui, nella villa chiamata San Giuliano, come mi venivano incontro allora dalla porta della vecchia casa. Ogni volta che vedo Zandonai mi viene in mente la sera piovosa passata in casa di Tito. Me ne sono volate via, delle sere, da allora! Ora abbiamo i capelli un po' grigi tutti due, pur essendo rimasti egualmente ragazzi. Quanto lavoro compiuto!
> Dopo *Giulietta*, il mistico *Giuliano* un poema che fa ricordare le pitture giottesche morenti nella penombra d'una chiesa ignorata da tutti, fuorché da Dio. E dopo *Giuliano* la saga *I Cavalieri d'Ekebù*. Nessuno si è ancora accorto, dopo tanti anni, che i *Cavalieri* rappresentano veramente una parola nuova nel vecchio e sconquassato mondo del melodramma. Nebbie nordiche? Personaggi strambi ed oscuri? Sentimenti lontani dalla nostra cultura provinciale? Facezie. I *Cavalieri* sono quanto di più umano e di più puro abbia dato la musica italiana in questi ultimi tempi. In essi la solitudine diventa poesia, gli affetti una forza, il colore una leggenda: sia nel quadro desolato della foresta che apre il dramma, sia in quello spavaldo e cavalleresco del teatrino, sia nel meraviglioso notturno di Natale entro la fucina diabolica piena di ubbriachi, di ninnenanne nostalgiche e di dolori bestemmiati, sia nell'ultimo quadro maschio e selvaggio, dove lo squillo delle incudini benedice, come un tocco di gigantesche campane, la morte che passa e la vita che rimane e che lavora. Ma chi ha capito e capirà tutto questo? Zandonai, fatto di roccia, ha intorno la roccia. Egli vi picchia su, ma inutilmente. I suoi colpi non danno che scintille. Ma le scintille volano. Un giorno diventeranno fiamma alta e viva. E poi? E poi, dopo i *Cavalieri*, *Una partita*. E quindi la risata campestre della *Farsa amorosa*. E poi? E poi più nulla, all'infuori del silenzio ostinato intorno a lui e alle sue fantasie. Ma Zandonai è abituato al silenzio. Anche qui il padrone di casa, è proprio il silenzio. Entro[24].

In fondo Rossato, nei confronti di Zandonai, è sempre premurosamente presente: propone soggetti, trame, letture; si impegna in prima persona a tenere i contatti con Casa Ricordi per contratti, rappresentazioni; sprona e incoraggia l'amico ritenendolo, senza farsi scrupolo a dichiararlo pubblicamente, il maggior operista in circolazione; lo conosce bene e sa quali sono i tasti dell'animo suo su cui fare leva.

«In Italia il teatro lirico è l'anima del popolo» – gli scriveva nel 1929, all'inizio quindi di un periodo che diverrà uno dei più lunghi di inoperosa

[24] Rossato 2019, pp. 243-244.

collaborazione fra i due – «Ci può essere un momento di degenerazione e di smarrimento, ma non ci sarà mai la morte bella completa dell'anima. Il teatro lirico vivrà sempre, piaccia o no […] Perciò invece di pensare ai pezzi sinfonici[25] – pensa al tuo bel giardino che sarà una bella sinfonietta piena di colore e va a sparare a Carpegna dove verrei volentieri a rivedere il mio vecchio attendente Brando… Il resto verrà da se»[26].

In un'intervista rilasciata in occasione della prima di *Giuliano*, ancora Rossato dichiarava: «Febbrilmente, con fervore mistico, il Maestro ha lavorato sulle parole del mio libretto […] e con una tenacità instancabile che ancora una volta mi spinge a definire il mio buon Riccardo: il roccioso: l'uomo granitico, figlio del suo Trentino»[27].

In realtà i due si erano affibbiati vicendevolmente dei soprannomi il cui frequente ricorso negli scritti privati o pubblici conferma l'amichevole confidenza che si era da subito instaurata fra di loro: l'*Orso di Trento* e l'*Istrice di Lucino*. Nomi che rispecchiavano appieno le caratteristiche caratteriali di ognuno di loro: solitario e introverso Zandonai; pungente e suscettibile Rossato.

Un rapporto, infine, che si nutriva anche di speranze artistiche, che Rossato volle riassumere all'amico a modo suo, in questi termini: «Fra trent'anni – dici tu – non ci saremo più. Ma fra dieci – in proporzione – certi conigli saranno già in conigliera. E di tuo rimarranno per lo meno le generose opere e di mio qualche buon libretto. E al mondo di là ci metteremo ancora insieme: tu a comporre musiche per il Padre Eterno ed io libretti». Quindi, più forte di lui, la stoccata finale: «(Forzano e Toscanini saranno all'inferno e non ci daranno più fastidio)»[28].

---

[25] In una lettera appena precedente, Zandonai si era lamentato con Rossato: «Io, in questo periodo, vivo nel limbo: non ho idee, non ho progetti, non ho miraggi né vicini né lontani, e quel ch'è peggio non sento voglia di nulla. Vedo il mio giardino che, sotto l'impulso della primavera avanzata, di giorno in giorno si in gloria di verde e di fiori e mi sento pari alla cetonia, l'insetto dorato, che tanto ama la rosa da distruggerla per troppo amore. Forse noi, così, distruggiamo la vita. Tu mi proponi 20 atti da musicare ma io mi accontenterei di 3 solo perché saprebbero darmi quella scossa che invoglia alle cose belle. Nicolino mi tempesta di lettere per convincermi che i poemi sinfonici sono la fonte d'oro alla quale io dovrei attingere. Io lo lascio dire perché ho imparato ormai che l'oro non fa sempre felici e che nella nostra vita c'è un destino che regge i nostri sentimenti e che guida le nostre azioni. Io mi sento nato per il teatro, che ho la coscienza di comprendere e di saper fare, e tutto il resto mi interessa solo a metà. Se il teatro crollerà io crollerò con esso e con la mia fede, che vale più dell'oro» (Lettera di R. Zandonai ad A. Rossato datata Pesaro, 20 maggio 1929 in Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, *Fondo A. Rossato* [b. 7, fasc. 421], anche in *ERZ* 2415).

[26] Lettera di A. Rossato a R. Zandonai datata Milano, 21 maggio 1929, *ERZ* 2417.

[27] «La Gazzetta del Popolo», 20 ottobre 1927, p. 3.

[28] Lettera di A. Rossato a R. Zandonai datata Milano, 30 ottobre 1927, *ERZ* 2035.

Antonio Girardi

Giulietta e Romeo di Rossato e Zandonai: la lingua del libretto

Abstract: Arturo Rossato provided Riccardo Zandonai with four *libretti*: *Giulietta e Romeo* (1921), *I cavalieri di Ekebù* (1925), *Giuliano* (1928), *La farsa amorosa* (1933). Here we investigate the language of *Giulietta e Romeo*, comparing it to the salient features of the subsequent and to the previous libretto, Tito Ricordi's *Francesca da Rimini* (1914) from D'Annunzio. The present essay focuses on *Giulietta e Romeo*'s morphology, syntax and lexicon, comparing them with those of *Francesca da Rimini* and *Cavalieri di Ekebù*. The metric of the *libretti* is also taken into consideration, both in itself and in relation to the music.

Key words: Rossato, Zandonai, D'Annunzio, libretto, *Giulietta e Romeo, I cavalieri di Ekebù, Francesca da Rimini*.

1. Fornisco qui una rapida descrizione della lingua di *Giulietta e Romeo*, l'opera di Rossato e Zandonai rappresentata per la prima volta a Roma nel 1922. Questo libretto è l'inizio di tutta la serie prodotta dal giornalista vicentino per il compositore di Rovereto; solo quattro anni dopo scriverà il secondo, *I cavalieri di Ekebù*. Per l'intera produzione melodrammatica di Zandonai – avara rispetto alle medie ottocentesche e in linea con la generazione cui appartiene – Arturo Rossato risulterà alla fine il librettista per antonomasia, un po' come Francesco Maria Piave lo era stato per Verdi[1]. Ma Rossato non aveva

[1] Resterebbero poi da considerare i libretti confezionati da Rossato per altri musicisti, a partire da Franco Alfano, per cui redigerà nel 1927 *Madame Imperia*, un atto unico da Balzac, e nel 1930 *L'ultimo Lord*, in collaborazione con U. Falena. Per Felice Lattuada, nel 1922, adatterà *La tempesta*, un prologo e tre atti «dalla commedia fantastica di Guglielmo Shakespeare» (così, italianizzato come usava allora) e poi nel '29 *Le preziose ridicole*, commedia lirica in un atto da Molière, nonché, nello stesso anno, il *Don Giovanni*, tragedia in quattro atti ripresa dal *Don Juan Tenorio* di F. de Royas Zorrilla. In precedenza, nel 1924, aveva scritto per Arrigo Pedrollo il dramma biblico in un atto *Maria di Magdala*. In seguito, nel 1931, riprenderà per Mario Persico un'altra commedia

scritto i primi libretti messi in musica da Zandonai, in particolare la *Francesca da Rimini* dalla tragedia di D'Annunzio. E questo imprinting illustre ha peso decisivo per lo stesso Rossato, è per lui l'inevitabile termine di paragone a cui riferirsi e con cui confrontarsi, benché in maniera molto personale.

Qui serve una premessa di fondo. Non si può inquadrare adeguatamente questo caso specifico senza riferirsi al panorama d'insieme, ossia a quanto era accaduto nell'intero linguaggio del melodramma italiano durante i decenni precedenti. Ai sistemi chiusi in vigore in Italia fino alla metà dell'Ottocento – quello comico che in sostanza si era esaurito intorno agli anni Trenta, e il più longevo, quello aulicheggiante dell'opera seria – era subentrato con le opere verdiane più tarde e ancora di più con quelle del Puccini maturo, un nuovo sistema aperto. Come spiegava Luca Serianni, già a partire dal Verdi della vecchiaia non si rinuncia all'occorrenza a formule tradizionali, ma ci si orienta generalmente in direzione della prosa, i personaggi che cantano sulla scena rinunciano a usare una lingua speciale, che connoti immediatamente – anche prescindendo dalla musica – l'appartenenza di quelle parole al mondo del melodramma[2].

E questo in rapporto, o meglio come conseguenza diretta della crisi più ampia di cui questa parabola fa parte, ovvero il declino e la rapida scomparsa dell'intero linguaggio poetico tradizionale che ha luogo nell'Italia appena unita, tra gli esperimenti della Scapigliatura e la decisiva apparizione delle *Myricae* di Pascoli, prima edizione nel 1891[3]. Si badi: grosso modo è lo stesso intervallo di cui si parlava qui sopra, i quarant'anni di distanza che separano la *Traviata* del 1853 e *La Bohème* del 1896. Con l'eclissarsi della lingua poetica tradizionale – vale a dire scomparendo la base di tutte le scritture in versi

---

shakespeariana, *La bisbetica domata* (in quattro atti) e l'anno dopo per Antonio Veretti *Il favorito del Re* (il libretto si basa su una novella delle *Mille e una notte*, la *Storia del dormiente svegliato*, ambientata in epoca contemporanea; sempre Rossato ne fornirà poi un rifacimento con il titolo di *Burlesca*). La più ampia angolatura di studio dovrebbe insomma districare una selva di accoppiamenti tra Rossato e parecchi compositori, nonché, all'opposto, tra Zandonai e i suoi librettisti.

[2] L. Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di Storia della lingua italiana*, Milano 2002, p. 160. Per un quadro storico-linguistico generale sui libretti d'opera italiani si leggano almeno V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino 2017 e I. Bonomi, E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.

[3] Mi si permetta di rinviare a qualcosa di mio sull'argomento, i due capitoli *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo* (pp. 77-106) e *Pascoli, la lingua e il dialetto* (pp. 121-129), ambedue in *La lingua della poesia in Italia 1815-1918*, Venezia 2015. Tra i panorami sintetici, con relativa bibliografia, i capitoli scritti da Arnaldo Soldani, in A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna 2012, pp. 15-60.

italiane, libretti compresi – nel Novecento ciascun librettista e ciascun melodramma fa caso a sé. E sul nuovo sfondo privo di riferimenti – fatta tabula rasa o quasi di tutte le convenzioni di un tempo – deve muoversi anche il vicentino: da qui le tante diverse soluzioni che tenterà nei suoi libretti. D'altra parte nel momento in cui intraprende la stesura di *Giulietta e Romeo* Rossato ha alle spalle l'antecedente molto ingombrante di cui si diceva, la *Francesca da Rimini* dannunziana adattata per Zandonai da Tito Ricordi nel 1914. Era un antecedente così importante da doverne tenere per forza il massimo conto.

Quella *Francesca* non era nata come libretto per musica. Gabriele D'Annunzio l'aveva concepita come un esemplare del suo «teatro di poesia» in contrasto con il teatro borghese di fine Ottocento. E nella tragedia in cinque atti, interpretata per la prima volta nel dicembre 1901 da Eleonora Duse, D'Annunzio aveva dato fondo alle sue straordinarie risorse di scrittura, libero dai vincoli funzionali che avrebbero condizionato l'estensore di un libretto per musica. Il compito di ricavarne un libretto viene assunto in seguito da Tito Ricordi, che per Zandonai riduce il testo di partenza a una più scarna tragedia in quattro atti, tuttavia conservando metrica e lingua dell'originale.

Nel libretto di Ricordi la metrica nata per un «teatro di poesia» continuava a suonare più lirica che drammatica, dato che alla misura poco utilizzata dell'endecasillabo si alternavano in gran numero le misure minori anche nei dialoghi, da sempre dominati dal verso maggiore: e invece qui tanti settenari e quinari, ma poi decasillabi, novenari, senari, quadrisillabi come l'incipit del *Padre nostro* al secondo atto[4]. Prevalendo appunto i versi brevi e medi nei dialoghi dove istituzionalmente a prevalere era l'endecasillabo, il pensiero corre per forza ad altro, ai metri lirici di *Alcyone*.

Quanto poi alla lingua, si tratta di una lingua arcaicizzante e preziosa, esibita in tutta la sua dovizia persino nelle didascalie. Si guardi la scena iniziale dell'Atto primo:

> Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino *che* brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia *che* a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata sulle sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. *Ne* discende, a

[4] Spicca per contrasto l'unico verso 'lungo' del libretto, l'alessandrino che si trova al secondo atto, peraltro in bocca per metà a Francesca «e rendi grazie a dio!» nel gradino superiore di sinistra, e per metà a Paolo in quello inferiore di destra, «Tutto raccolto intorno». *Francesca da Rimini*, Tragedia in quattro atti, testi di Tito II Ricordi, musiche di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1914, pp. 18-19.

> manca, una scala leggera. Una grande porta è a destra, e una bassa finestra ferrata; pe' *cui* vani si scopre una fuga di arcate *che* circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bizantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, *dove* fiorisce un rosaio vermiglio[5].

Già prima che cominci l'azione, ci troviamo davanti a una ipotassi sontuosa, fatta di frasi che crescono e si moltiplicano l'una dall'altra, l'una sull'altra, molto spesso a partire dal pronome relativo *che,* a volte un *cui* o un *dove*. In apparenza è autonoma la frase al centro, «Ne discende» ecc., ma in realtà anch'essa è innestata su quella che la precede tramite il *ne* relativo. Insomma è una sintassi interamente costruita come un grande palazzo dove si aprono innumerevoli stanze.

Vediamo invece lo scenario iniziale di *Giulietta e Romeo*:

> *Una piazzetta* in Verona. In fondo, una *piccola casa* bassa con un *portichetto* a colonne quadre ed alcuni rozzi tavoli, disposti qua e là, presso la porta di un'*osteria* illuminata dall'interno di luce rossastra. A sinistra, un vicolo formato dalle mura della *piccola* casa e da quelle alte e massicce del palazzo dei Capuleti. A destra, un ponte. Là presso, un'altra *osteria* con la porta a vetri puri illuminati[6].

L'articolazione della scena qui è ridotta allo scheletro, in tutto quattro scarne frasi nominali scandite dalle determinazioni di spazio in posizione sempre iniziale, *A sinistra,* […], *A destra*, […] «*Là presso* […]». Questa semplicità sintattica sembra rispecchiare quella delle cose, in un paesaggio di luoghi ed edifici modesti, la *piazzetta*, la *piccola casa*, il *portichetto*, le *osterie*, e solo alla fine compaiono le *alte e massicce* mura del palazzo. Alla sontuosa sintassi dannunziana Rossato oppone una sintassi umile, elementare. Semplice tende ad essere, almeno nell'insieme, lo stesso lessico che Rossato utilizza qui come poi in gran parte del libretto, un lessico non distante dalla prosa giornalistica che praticava quotidianamente. Quindi in nessun modo paragonabile con il lussuoso, inesauribile vocabolario dannunziano. Si veda solo la didascalia iniziale dell'Atto quarto con l'elenco sinistro delle armi e degli attrezzi militari, la lunga *enumeratio* fatta quasi tutta di parole desuete che da sola può rappresentare il lessico prezioso dell'intera *Francesca*:

---

[5] *Francesca da Rimini*, p. 4.

[6] *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, libretto di Arturo Rossato, musica di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1922, p. 7.

> Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri corregge turcassi, pezzi d'armatura diverse, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti[7].

A parte *armatura* e *armi* dell'italiano corrente, qui tutto è vocabolario antico, raro, peregrino, come poi lo si ritrova anche in gran parte dei dialoghi. In accordo con l'ambientazione remota, medievaleggiante della *Francesca*, questo vocabolario pesca agli antipodi dell'italiano della prosa e dell'uso che ormai veniva preso per base anche nei libretti d'opera. Soltanto prima e mai dopo la prima guerra mondiale si sarebbe potuto stendere un libretto come questo, nutrito dell'intera tradizione, comprese le fasi più remote della lingua italiana. Dopo la Grande Guerra, qualcosa di simile si sarebbe potuta tentare solo come operazione di secondo grado, come dichiarata riesumazione neoclassica; o meglio, in questo caso, neomedievaleggiante. Rossato non tenta nulla del genere e si muove in direzioni moderne e piane, specie, come s'è visto, nelle didascalie, nelle descrizioni, o anche nei compendi dell'azione come il racconto del ritorno a Verona di un Romeo angosciatissimo in preda al pensiero insostenibile, la morte di Giulietta:

> I cavalli si dispiccano al chiarore delle fiaccole. Scompaiono. Clamore più furibondo. E nel clamore, Romeo cavalca verso Verona. Va nella tempesta e nella disperazione, col volto percosso dalle criniere e dal vento e gli occhi ciechi per lo scroscio e per il pianto; va: passa vie e borghi, fossati e serragli, galoppa per le viottole e pei campi, riempiendo della sua anima e del suo grido la bufera. «Giulietta!» urla il suo cuore, «Giulietta!» ulula il vento, «Giulietta! Giulietta!» romba il tuono. La tempesta, il cielo e la terra, gridano il nome disperato. Ed egli cavalca[8].

Un po' letteraria semmai, ma in tutt'altro senso, qui risulta l'articolazione retorico-sintattica, i sintagmi parallelistici in serie «nella tempesta e nella disperazione», «dalle criniere e dal vento», «per lo scroscio e per il pianto», «vie e borghi, fossati e serragli», ecc.: sono formule da prosa d'arte – siamo negli anni della «Ronda»[9] – ma così concitate e funzionali al cuore della tragedia non risultano affatto decorative.

---

[7] *Francesca da Rimini*, 1914, p. 53.

[8] *Giulietta e Romeo*, p. 66.

[9] Alcune tangenze con le idealità della «Ronda» sono state individuate da Adriana Guarnieri Corazzol per altra via, quella della cultura condivisa da vari scrittori di quegli anni. Come testimoniava Giuseppe Adami, «[s]i era ideata […] la struttura di "Giulietta e Romeo" con la […]

2. Peraltro la descrizione iniziale vista sopra e le consimili che aprono il secondo e il terzo atto, e ancora i raccordi narrativi come questo appena considerato sono le punte più avanzate in un tessuto linguistico che non è sempre altrettanto moderno, benché questa *Giulietta* guardi, come si accennava, all'italiano dei giornali, e benché alla concisione e alla nettezza puntino senz'altro anche i dialoghi – ovvero il cuore stesso del testo melodrammatico. Proprio i dialoghi, ovvero l'ordito decisivo di ogni testo teatrale e quello che da sempre più echeggiava le forme del parlato, proprio i dialoghi risultano trapuntati da cascami lessicali e fonomorfologici dell'opera tradizionale, anche se nella sintassi predominano incontrastate le frasi brevi di struttura sintattica molto semplice, a partire dall'esordio concitato di Tebaldo, «Ehi! Capuleti! Capuleti! Qua!»[10].

E su queste battute iniziali bisogna aprire un discorso importante. La concisione e la nettezza dei dialoghi qui e molto spesso altrove sono potenziate da innumerevoli versi a gradino, dove si alternano molto rapide le battute dei personaggi. Rossato non si limita a usare con alta frequenza i gradini normali in tutti i libretti, ossia tra la conclusione della battuta di un personaggio e l'inizio del discorso di un altro, ma arriva a spartire in tre o addirittura quattro gradini un singolo verso. «Due botte»[11] dice Gregorio, un uomo dei Capuleti, «Tardi» risponde Sansone nel gradino sotto, «È il tocco dei Lamberti» precisa poi di nuovo Gregorio nel secondo emistichio del verso, ancora più sulla destra. L'endecasillabo successivo se lo spartiscono, distribuiti addirittura su quattro gradini discendenti, vari Capuleti non meglio definiti, che alternano battute esclamative e interrogative: «– Zitto!» la prima voce, «– Che fu?» la seconda nel gradino sotto, «Guarda! Laggiù!» la terza; infine nel quarto e ultimo gradino sull'estrema destra, di nuovo la voce di Gregorio, «I Montecchi!»[12]. In assoluto, il procedimento non è nuovo. I versi singoli spartiti tra

---

intenzione di seguire più la versione italiana che Guglielmo Shakespeare» (*La tragedia* Giulietta e Romeo *di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"* (Atti del Convegno internazionale di studi Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018) a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, p. 159): intenzione condivisa con D'Atri e Clausetti, quale rivendicazione di italianità «in parallelo con l'indirizzo degli scrittori della "Ronda"» (p. 160). Nello specifico testuale, poi, si sarebbe trattato di «risalire nuovamente a due novelle italiane del Cinquecento: quella di Da Porto, pubblicata nel 1524 […], derivata per il tramite di fonti orali da una prosa del *Novellino* di Masuccio Salernitano, e la nona della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554» (*ibid.*).

[10] *Giulietta e Romeo*, p. 7. Qualche marcato accento guerresco è uno dei pochi tratti in comune tra i due libretti scritti da autori diversissimi come D'Annunzio-Ricordi e Rossato, e scritti in epoche vicine ma ben separate tra loro, gli anni prima e gli anni dopo la Grande Guerra.

[11] Ivi, p. 12.

[12] Per converso un solo 'personaggio' collettivo, costituito da Voci non meglio definite, fram-

più voci erano un tratto istituzionale dei libretti di ogni tempo, rinverdito di recente anche nella *Tosca* di Puccini. Ma qui la frequenza e l'intensità del modulo risultano davvero straordinarie, e con esiti paradossali: vengono utilizzati tanti endecasillabi (e versi ancora più lunghi come i doppi settenari[13] e i doppi ottonari carducciani sul modello della *Sacra di Enrico quinto*, «E con quelli, o maledetto, io t'appicco a quei balconi» ecc.[14]), per poi smembrarli di continuo in frazioni estreme tra le varie voci… È l'ambito più sperimentale, o quanto meno inconsueto, della metrica del libretto.

Peraltro, tornando sui caratteri del dialogo, anche dove manca questo marchingegno le battute risultano sempre rapide, incalzanti per la loro stessa sintassi interna, a partire dall'incipit tutto esclamativi di cui si diceva: «Ehi! Capuleti! Capuleti! Capuleti! Qua!»[15]. «Messer Tebaldo», rispondono in mezzo emistichio del verso successivo gli Uomini, e, nel mezzo emistichio restante, «Femmine ribalde»[16] li apostrofa Tebaldo. Parrebbe una piccola stonatura il fatto che in questa sintassi rapida, e spesso concitata, compaia una forma lessicale tutt'altro che moderna come l'«agghiada»[17] che segue subito dopo: «che fate, qui, d'intorno al focolare? / Tanto *v'agghiada* l'animo, se là / stanno i Montecchi ad aspettarvi?»[18]. Ma questo *agghiada* è un caso più unico che raro, il lessico di Rossato, come si diceva, di norma è ben diverso da quello antiquario e lussureggiante di D'Annunzio. Piuttosto pesa il fatto che qui non mancano i residui più banali della vecchia lingua dell'opera e più in generale del linguaggio poetico della tradizione italiana, tanto vecchiume lessicale e morfologico incuneato proprio nelle battute del dialogo, come gli ordini che impartisce un Tebaldo esagitato: «Vigilate fuori… / Badate, *per lo dio*. Ora la festa / Terminerà. Se *alcunchè* avvenga, *tosto* / chiamatemi laggiù. Sono in *palagio*» (p. 9). Poco più avanti un imperativo "tragico", il «*Ti* guarda» con il pronome atono anteposto al verbo nella battuta rivolta da un Montecchio a una Donna alla quale aveva appena dato il «bacio della staffa» e che aveva salutato con un disinvolto «Bellezza»[19]. E ancora l'antico e letterario *raumi-*

---

menta un unico endecasillabo (tronco) in cinque frasi: «- Aspetta! Aspetta!» nel gradino superiore sulla sinistra, «- Che pietà! Via! Su!» nel gradino sotto a destra. Ivi, p. 48.

[13] Ivi, p. 39.

[14] Ivi, p. 15. Si segnala peraltro la presenza anche di qualche verso minore dell'endecasillabo, come i novenari "pascoliani" (pp. 40-41) e i quinari (p. 44).

[15] Ivi, p. 7.

[16] Ivi, p. 8.

[17] Si desume dal *Grande Dizionario della Lingua italiana* (GDLI) fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino 1961-2002.

[18] *Giulietta e Romeo*, p. 8.

[19] Ivi, p. 13.

liarvi[20], l'arcaismo sintattico nel «nome tuo»[21] e un altro arcaismo lessicale, l'*amistà*[22] messo in bocca al Mascherato… Nella bocca di Giulietta tornano addirittura gli *augelli* col vetusto dittongo provenzale, «gli *augelli* canterebbero di gioia»[23]. Al capo opposto del libretto, nel finale tragico, Romeo implora la tempesta con un «Prendimi *teco*», anteponendo il pronome atono nell'imperativo che segue subito dopo, «Là, con te, *mi* porta»[24].

Sono appunto, quasi tutti, lasciti molto generici dell'intera tradizione. E va sempre tenuto a mente il dato generale: a quest'altezza in Italia è un'impresa disperata trovare un libretto che per la lingua si stacchi proprio per intero dalla tradizione, che anche solo per inerzia non ne mantenga qualche traccia. Senonché parrebbe davvero scritto settant'anni prima, a metà del diciannovesimo secolo, il duetto collocato al centro dell'opera. «*Con teco* è il tuo Romeo, *picciolo* fiore, / qui tra le braccia mie posa sicura… / Non disperare. *Udrà*, pietoso, Iddio / i nostri *prieghi* e avrà *di noi pietà*…»[25]. Così Romeo. E Giulietta. «Gonfia di pianto ò l'anima. E il Signore / questo *picciolo* amor mai non vedrà»[26].

Se avessimo dei dubbi sulla volontarietà consapevole e calcolata di simili forme, basterebbe fare una controprova sul libretto scritto da Rossato solo quattro anni dopo sempre per Zandonai e intitolato *I cavalieri di Ekebù*[27]. Molto semplicemente, per lessico e morfologia, *I cavalieri di Ekebù* risulta scritto per intero tra prosa e parlato, senza più marche significative, neppure a livello fonomorfologico, del linguaggio operistico tradizionale. La *Scena unica* dell'Atto Primo viene descritta in un modo che ricalca da vicino l'inizio di *Giulietta e Romeo*, anche questa con una partenza nominale descrittiva e successive sobrie determinazioni prosastiche:

> A destra, un interno d'osteria: stanza bassa, dalle pareti di legno, rossastro, con un gran focolare a cappa, una porta a destra ed una a sinistra. Dal soffitto pende una lampada. Sul focolare rosseggia un fuoco moribondo. Uscendo dalla porta di sinistra, si scende nello spazio, ampio e nevoso, che forma la seconda parte della scena[28].

---

[20] Ivi, p. 16.
[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, p. 17.
[23] Ivi, p. 22.
[24] Ivi, p. 64.
[25] Ivi, p. 43.
[26] *Ibidem*.
[27] Prima esecuzione a Milano, Teatro alla Scala, 7 marzo 1925.
[28] *I cavalieri di Ekebù. Dramma lirico in 4 atti e 5 quadri*, libretto di Arturo Rossato da «La leggenda di Gösta Berling» di Selma Lagerlöf, musica di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1925, p. 9.

Anche qui come in *Giulietta e Romeo* si parte con battute dialogiche tutte esclamativi, a proferirle stavolta è il protagonista, Giosta Berling: «Ohè! Dell'acquavite! Ostessa! Oste! Megere! / Dell'acquavite! Presto. Voglio morire e bere»[29]. La differenza di fondo, come si accennava, è che qui i dialoghi sono sempre scritti nell'italiano degli anni Venti del Novecento. E poiché questa trasformazione radicale della lingua di Rossato librettista si dà proprio nei *Cavalieri di Ekebù* solo quattro anni dopo *Giulietta e Romeo*, si irrobustisce molto l'ipotesi che lì certo vecchiume lessicale e più spesso fonomorfologico non dipendesse tanto dalla vischiosa resistenza del codice tradizionale quanto da un progetto consapevole: quello di sospendere i personaggi della tragedia in un tempo assoluto ricorrendo a cascami generici del linguaggio melodrammatico di sempre. Ma con un discrimine decisivo. La lingua che parlano i personaggi di *Giulietta e Romeo*, una lingua in ultima analisi atemporale, non coincide affatto con quella di chi descrive scenari e azioni partendo dalla sua prosa giornalistica: la lingua dei personaggi dialoganti sulla scena è invece la lingua eterna del melodramma italiano, recuperata ormai fuori tempo massimo! Per questa antitesi tra la prosa delle didascalie, delle descrizioni, delle narrazioni da una parte e i poetismi dei dialoghi dall'altra, il libretto di *Giulietta e Romeo* si stacca decisamente dalla *Francesca da Rimini*, dove al contrario gli ingredienti preziosi e peregrini erano distribuiti equamente tra parti in prosa e parti in versi.

3. Per completezza resta da dire che in due momenti nodali della tragedia si affaccia il dialetto. La fine del primo atto è suggellata dalla canzoncina di tre e tre versi che intona un coro anonimo di Voci fuori scena. Il primo tristico accompagna Romeo che scende dalla scala – «Bocoleto de rosa / spanìo nell'orteselo d'un convento / l'è la to' boca cara e picinina…»[30] –, la seconda Romeo quando tocca terra «…e mi vorìa cambiarme el core in vento / per vegnir pian pianeto stamatina / la to' boca a basar»[31]. Come si vede, sono due strofette in buona parte rimate, costituite la prima da un settenario e due endecasillabi, la seconda simmetricamente da due endecasillabi a cui fa seguito un settenario. E dentro vi si trovano questi versi in dialetto molto affabili, che potrebbero essere facilmente intesi da quella «moltitudine popolare»[32] individuata da

[29] *Ibidem*.

[30] *Giulietta e Romeo*, p. 26. «…Bocoleto…» viene ripreso subito dopo dalle *Voci* lontane.

[31] *Ibidem*.

[32] Come nota Adriana Guarnieri Corazzol, «l'aggettivo "popolare" esprimeva in sostanza l'intenzione del musicista di creare un'opera per molti e di successo, in anni in cui cominciava ad

Zandonai come destinatario ideale per questa sua «rappresentazione di amore leggendario e di morte generosa»[33]. Nel caso specifico, peraltro, va anche segnalata una tangenza con il tono popolare, o pseudopopolare[34], di analoghe canzoncine in dialetto veronese di Berto Barbarani, coetaneo di Rossato e già autore a sua volta di un poemetto in dialetto veronese uscito nel 1905 con il titolo *Giulieta e Romeo* (Barbarani tra l'altro era anche amico di quell'Adami che si dedicò per primo al progettato *Giulietta e Romeo*, lasciando poi al giornalista vicentino il compito di portare a termine il lavoro). Insomma questa *Giulietta* a tratti un po' paludata, con le strofette in dialetto sembra invece ammiccare al popolino sulle ultime gradinate dell'Arena.

affacciarsi in Italia anche un teatro d'avanguardia (d'élite, volutamente "impopolare")». A. Guarnieri Corazzol, *La tragedia* Giulietta e Romeo *di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"*, a cura di M.I Biggi, M. Girardi, Bari 2018, p. 159.

[33] Suona così la dichiarazione riportata da B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1983, p. 184. La parola «moltitudine», osserva d'altra parte Guarnieri Corazzol, «ci fa pensare naturalmente a D'Annunzio, del quale l'operista era, com'è noto, fervente ammiratore». Guarnieri Corazzol, *La tragedia* Giulietta e Romeo, p. 159.

[34] Fabio Vittorini scorge in «Bocoleto de rosa» il «[…] modello delle opere goldoniane di Ermanno Wolf-Ferrari e del bozzettismo *fin de siècle* iniziato da *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni […]». F. Vittorini, «*Eccetto la catastrofe finale*». *Per una genealogia italiana della storia di* Romeo e Giulietta, in *Shakespeare all'Opera*, p. 133. Saranno poi tutti endecasillabi, al centro dell'ultimo atto, gli otto versi di nuovo in dialetto veronese rivolti dal Cantatore alle Donne per annunciare la morte di Giulietta, «Done, piansì, ché Amor pianse in segreto» (p. 60). I primi cinque degli otto versi sono ripetuti poco più avanti (p. 64).

Simone Serafini, Erika Bonadiman, Gianluca Zanolli

Il duetto tra Giulietta e Romeo dall'atto secondo: strutture e aspetti compositivi

Abstract: The duet between Juliet and Romeo from the second act of Zandonai's opera, along with Juliet's aria, is here analyzed from a compositional perspective. The recognition of structural elements (main and secondary melodic lines, their highlights, background, and polar notes) allows highlighting the formal clarity of the opera and appreciating Zandonai's economical writing. Our analysis is divided into three parts: the first describes the formal profile of the analyzed excerpt, the second provides significant examples of identified compositional elements, and the third addresses the theme of polar notes and harmonic relationships.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo,* analysis.

Il presente contributo riporta un'analisi svolta in chiave compositiva del duetto fra *Giulietta e Romeo* dal secondo atto. L'analisi è stata svolta a sei mani dagli autori sotto la supervisione del nostro docente di Composizione, Maestro Massimo Priori. Il lavoro si è indirizzato in particolare lungo tre direttrici interdipendenti:

- considerazioni di tipo formale;
- considerazioni sulle tecniche compositive zandonaiane;
- considerazioni di tipo armonico.

Metodi e risultati dell'analisi vengono descritti in tre paragrafi distinti, ciascuno curato da chi ha approfondito il singolo argomento. Vista l'interdipendenza dei tre filoni considerati, l'analisi si è svolta prevalentemente in maniera sincronica nei caratteri generali lasciando spazio ad un lavoro personale nei dettagli.

Analisi formale (*Simone Serafini)*

Il fine dell'analisi formale è quello di sezionare il frammento dell'opera in blocchi funzionali sulla base di comuni paradigmi drammaturgici e costruttivi. Tipicamente le diverse sezioni sono riconoscibili per la presenza di gesti cadenzali (che possono anche non essere cadenze armoniche canoniche dato che l'opera non si può ascrivere allo stile tonale classico-romantico), oltre che per le azioni drammaturgiche in atto (personaggi in scena, azioni in atto…). La segmentazione formale è inoltre la base di partenza per le successive analisi armonico-compositive, anche se è evidente che i diversi aspetti non possono essere completamente disgiunti: il processo di analisi è quindi un processo sincronico, che abbraccia i diversi aspetti della scrittura musicale.

Il metodo seguito per la segmentazione formale consiste in una prima fase di riconoscimento di macrosezioni caratterizzate da unitarietà drammaturgica rispetto al testo del libretto[1] e alle articolazioni cadenzali principali. A seguire si possono individuare delle microsezioni, caratterizzate al loro interno da unitarietà musicale conferita dalla affermazione di note polari (e qui si riconosce il sincronismo con l'analisi armonica) e da altre caratteristiche come la tessitura e la coloritura (e qui abbiamo il sincronismo con l'analisi tecnico-compositiva). Il sezionamento è stato effettuato mettendo a confronto la partitura completa e la sua riduzione pianistica, ma includendo fra il materiale di studio anche una registrazione (Orchestra e Coro dell'Arena - direttore Bruno Moretti, Live, Verona, Teatro Filarmonico, 24 aprile 1983) per poter effettuare delle considerazioni includenti esplicitamente l'agogica, e quindi i rapporti di durata delle sezioni, nonché una specifica componente interpretativa. Una possibile estensione dello studio potrebbe essere l'analisi comparata di diverse esecuzioni; nel presente studio ci atteniamo alla sola registrazione sopra citata. Riconosciamo quindi la seguente sezionatura (Fig. 1), riferendoci, per quanto riguarda la numerazione, alla partitura dell'edizione Ricordi:

- A: Introduzione strumentale [da 38 a 39];

- B: Incontro fra Giulietta e Romeo [da 39 a sette misure dopo 40], suddivisa in due microsezioni:

[1] Il testo del Duetto è riportato alla fine di questo saggio.

· Ba [da 39 a quattordici misure dopo 39];
· Bb [da quattordici misure dopo 39 a sette misure dopo 40];

- C: Duetto fra Giulietta e Romeo [da sette misure dopo 40 a quattordici dopo 41], suddivisa in quattro microsezioni:
  · Ca [da sette dopo 40 a dieci dopo 40];
  · Cb [da dieci dopo 40 a 41];
  · Cc [da 41 a sei dopo 41];
  · Cd [da sei dopo 41 a quattordici dopo 41];

- D: Aria di Giulietta, da quattordici dopo 41 a 44, suddivisa in cinque microsezioni:
  · Da [da quattordici dopo 41 ad una dopo 42];
  · Db [da una dopo 42 a tredici dopo 43];
  · Dc [da tredici dopo 42 a 43];
  · Dd [da 43 a nove dopo 43];
  · De [da nove dopo 43 a 44];

- E: Coda [da 44 a 45].

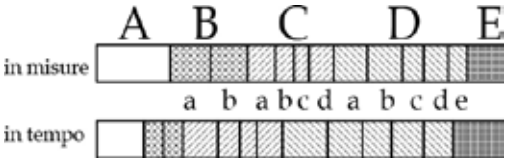


Fig. 1. Diagramma rappresentativo della sezionatura dell'episodio in esame, in proporzione al numero di battute (sopra) e in proporzione alle durate nella registrazione considerata (sotto). Le lettere maiuscole indicano le macrosezioni, mentre le eventuali lettere minuscole identificano le microsezioni. Le durate sono rappresentate nei loro valori reciproci, non per valori assoluti.

Il sezionamento formale permette di studiare il peso relativo delle diverse sezioni in modo da mettere in evidenza l'importanza strutturale di ognuna (Fig. 2). L'ampiezza del diagramma in Fig. 2 è proporzionale alla durata della sezione, sia in misure che in tempo, e quindi proporzionale al suo peso drammaturgico. Si nota come l'episodio analizzato sia focalizzato principalmente sul duetto (C) e ancor più sull'Aria di Giulietta (D), con le altre sezioni a fare da cornice; fatto reso ancor più evidente dalle scelte agogiche (ed interpretative). La costruzione formale è quindi molto chiara e definita, con la precisa funzione drammaturgica di porre in rilievo il momento D.

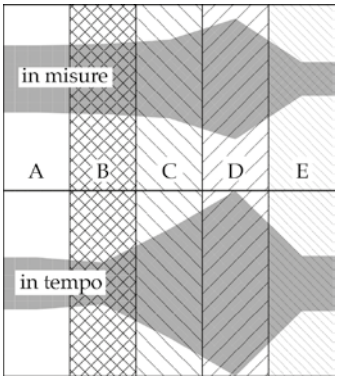


Fig. 2. Diagramma di "peso" delle diverse macrosezioni, in battute (sopra) ed in tempo (sotto): si nota la centralità del complesso Duetto-Aria (C-D) incorniciato dalle sezioni di introduzione e coda.

Per includere esplicitamente la componente agogica e mettere in rilievo il peso delle microsezioni in questa "analisi dei pesi" abbiamo definito un coefficiente agogico per ogni microsezione come la differenza della rapidità del tactus nella sezione rispetto all'andamento del tactus medio dell'intero episodio studiato; questo coefficiente viene espresso in percentuale (Fig. 3). Un coefficiente positivo indica una microsezione più rapida della velocità media dell'intero episodio, mentre un valore negativo indica un rallentamento. Osserviamo come l'intero episodio mostri un rallentamento complessivo durante il suo corso, toccando la massima gravità nell'Aria di Giulietta. Si nota anche che la fase del duetto (C) ha un andamento incalzante, in contrasto con la "grande fermata" nel declamato Da. Le sezioni estremali hanno il compito di collegare l'episodio con le altre fasi dell'azione drammaturgica.

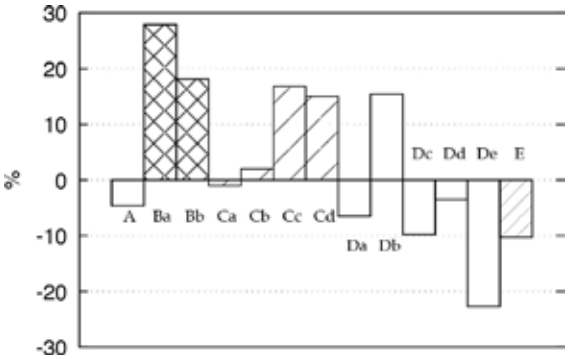


Fig. 3. "Coefficiente agogico" delle microsezioni, che esprime in percentuale quanto una microsezione sia più o meno rapida rispetto al tempo medio dell'intero episodio.

Il profilo melodico di quella che sarà chiamata "struttura portante melodica" (si veda il successivo paragrafo) è un'ulteriore importante informazione ai fini della definizione della funzione formale degli episodi. Si è proceduto nell'individuare all'interno della linea melodica le note principali attorno a cui essa si sviluppa, eliminando quindi tutte le note di abbellimento, di passaggio e di volta. La definizione di tali note può non essere univoca o di facile identificazione, per cui si è proceduto ricercando elementi di coerenza fra tutti i livelli analitici (armonia, coloriture, ritmo…). Il profilo melodico ridotto può essere quindi utilizzato per evidenziare possibili rapporti con l'azione drammaturgica e con il testo, mettendo in risalto possibili simboli nascosti e chiavi interpretative della forma (Fig. 4). Osserviamo come nelle sezioni di contorno l'ambito melodico sia molto esteso, in contrasto con le sezioni principali C e D, dove prevale la cantabilità della linea melodica. Possiamo riconoscere una relazione fra questo trattamento della struttura melodica con delle fasi retoriche di preparazione (sezioni A e B), proposizione (sezioni C e D) e conclusive (sezione E). Nella sezione D è stato indicato un triangolo, riferendosi in particolare alla microsezione Da, corrispondente al momento della "grande fermata", momento particolarmente importante per la posizione centrale nell'episodio, nonché per il suo carattere statico, accentuato dall'incalzare della sezione C che lo precede, e solenne: qui viene ribadito l'atto dello sposalizio davanti a Dio, per cui la forma triangolare del profilo melodico (la - mi - la) assume un valore quasi simbolico; da notare che i profili melodici di tutte le microsezioni di D mostrano una simmetria riconducibile a quella di un triangolo.

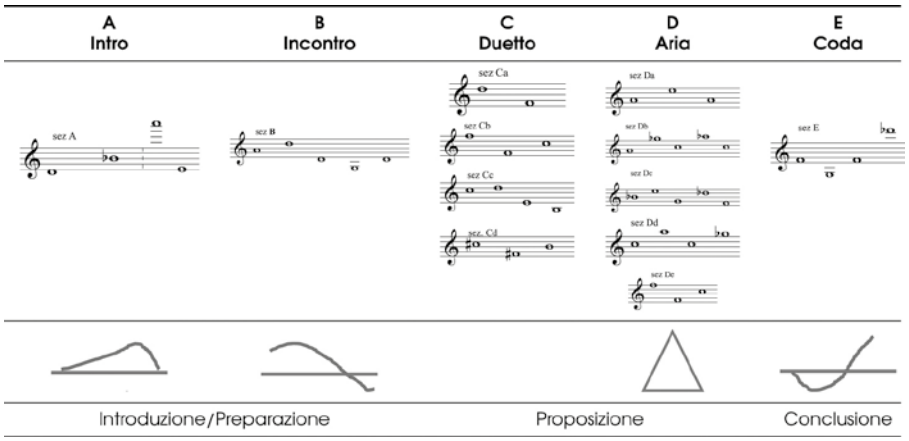


Fig. 4. Profili melodici e note principali della melodia attraverso le diverse sezioni.

Possiamo quindi concludere con le considerazioni formali osservando come la costruzione formale sia molto chiara, con gli importanti pannelli del Duetto e dell'Aria posti in posizione centrale ed i restanti episodi che inquadrano tutto l'episodio come una cornice e relazionano l'episodio con il resto dell'opera. Con metafora architettonica, si può riconoscere nella suddivisione formale uno scheletro la cui statica definisce la struttura portante dell'episodio musicale, che sarà poi arricchita con le decorazioni, gli stucchi ed i dettagli che le strutture armonico-compositive porteranno con sé.

Il sistema dei livelli strutturali *(Erika Bonadiman)*

La teoria alla base dell'analisi qui proposta parte dal presupposto che l'intero discorso musicale possa essere paragonato ad un sistema complesso organizzato in modo strutturale. Un sistema potrebbe anche essere inteso come una macro-struttura costituita da micro-strutture. Le strutture che lo compongono sono a loro volta ordinate in diversi livelli, in stretta relazione ed interdipendenza.

Gli obiettivi della presente analisi sono: approfondire, ovvero mettere in luce tali elementi strutturali; intra-vedere, riconoscere la relazione tra gli elementi; interpretare e proporre ipotesi sul procedimento compositivo intrapreso da Zandonai. Uno tra gli interrogativi centrali che si desidera qui sollevare è: quale elemento strutturale scaturisce primariamente nella mente del compositore fondando così il processo creativo?

"Analisi" deriva etimologicamente dal greco *análysis*, che significa scomposizione. Ciò significa che i processi di comprensione ed interpretazione esigono innanzitutto un procedimento di scomposizione, destrutturazione, suddivisione, ripartizione.

> Analizzare una struttura musicale significa scinderla in elementi costitutivi relativamente più semplici, e studiare le funzioni di questi elementi all'interno della struttura data. La "struttura" a cui si riferisce tale processo può essere di volta in volta un frammento di una composizione, una composizione completa, un gruppo o anche un repertorio di composizioni facenti capo alla tradizione orale o a quella scritta[2].

[2] I. Bent, W. Drabkin, *Analisi Musicale* (1980), trad. it. e cura di C. Annibaldi, Torino 1990, p. 1.

Qui proponiamo una destrutturazione su 7 livelli, come si può osservare nella Fig. 5.

1. Struttura Portante Melodica (SP Mel): rappresenta l'architettura fondamentale su cui si articola la composizione (*Hauptstimme*).

- vocale: nella Fig. 6 possiamo osservare al primo rigo la linea melodica cantata da Giulietta riassunta nelle note essenziali;
- strumentale: la linea melodica può essere affidata agli strumenti musicali, in assenza di un testo cantato.

2. Evidenziatori della Struttura Portante (Evid. SP): a volte precedono la struttura portante melodica, talvolta fanno da eco, spesso la raddoppiano simultaneamente al fine di evidenziare ed esaltare la melodia.

- di figura: ad esempio nella Fig. 5, alla seconda misura del n. 39, abbiamo una successione di note dalla metrica via via più incalzante che, salendo verso un registro progressivamente piú acuto, prepara l'ascoltatore all'ingresso di Romeo. Zandonai affida questi evidenziatori in sequenza a fiati del registro grave ai quali si aggiungono i fiati del registro acuto, ed in successione archi, ottoni fino a raggiungere l'apice con l'orchestra al completo mentre Romeo chiama «Giulietta, anima mia!»;
- "ripieni sonori", accordi paralleli o evidenziatori di colore. Il termine "ripieno" nasce dalla tradizione organistica, intendendo un particolare registro dell'organo risultante dall'aggiunta ad ogni suono base di altre canne intonate ad altezza superiore. Vi sono due macro tipologie di ripieno:
  - ripieno con riferimenti armonici, quando fanno riferimento ad un impianto armonico chiaro (definiti da La Motte[3] come "ripieno tonale" o "ripieno modulante");
  - ripieni senza riferimenti armonici, ovvero liberi, ad esempio: successione di triadi al primo rivolto (maggiori, minori e diminuite) su pedale, che non hanno una funzionalità armonica tonale ma hanno l'obiettivo di colorare ed esaltare la melodia di Giulietta, costituita dalle note fondamentali degli accordi, tecnica usata da compositori contemporanei a Zandonai, quali ad esempio Debussy. (La Motte distingue questi ripieni in "ripieno vero e proprio", "ripieno atonale". "ripieno come cornice", "ripieno slendro")[4].

[3] Cfr. D. de La Motte, *Manuale di Armonia* (1975), trad. it. e cura di L. Azzaroni, Scandicci 1988, p. 328.

[4] Ivi, pp. 325-332.

3. Struttura Secondaria Melodica (SS Mel): è un controcanto, una seconda melodia che si intreccia con la struttura portante (*Nebenstimme*). Così come per la Struttura portante melodica, la linea può essere:
- vocale
- strumentale

4. Background (BKG): rappresenta lo sfondo musicale del dramma ovvero l'ambientazione della composizione e crea una sorta di scenografia musicale funzionale alla scena stessa. È possibile individuare quattro tipologie di background:
- statico: suoni tenuti fermi, effetto di attesa o di vaghezza rispetto ad una situazione (nella Fig. 7, come evidenziato dal rettangolo);
- monofonico: quando il background è racchiuso in un unico suono tenuto, scelto dal compositore per colore e timbro in base all'effetto che vuole creare (ad esempio pedale monofonico osservabile nella Fig. 6, a partire da Dc);
- dinamico: quando vi è un certo movimento che anima la drammaturgia verso un'evoluzione (nella Fig. 7, come evidenziato dal triangolo, risulta visibile la presenza di un Background, prima dinamico e poi statico che prepara e accompagna l'intervento di Giulietta. Il momento musicale viene enfatizzato anche da evidenziatori secondari e si può notare un rapporto di intensificazione degli elementi sui diversi livelli);
- armonico: quando il background si basa su cadenze tonali chiare che accompagnano e rinforzano determinati momenti (Fig. 5, presenza di basso definito che detta una cornice di contesto armonico al background stesso).

5. Struttura armonica (Arm): per struttura armonica si fa riferimento al decorso armonico che Zandonai utilizza, anche al di fuori degli schemi prettamente definibili come tonali.

6. Basso della struttura armonica (BArm): la nota fondamentale dell'accordo, importante per delineare una strategia armonica della composizione. Nelle Figg. 5-7, al rigo corrispondente, si propone un'analisi armonica, e, laddove sia possibile ipotizzare rapporti e funzioni tonali, si utilizzano anche numeri romani.

7. Note polari: costituiscono centri di attrazione, non solo armonica: sono i poli di riferimento e i pilastri strutturali inseriti nella composizione, nel senso di reticoli portanti che fondano l'opera nel suo complesso. Risulta particolarmente interessante indagare le note polari in assenza di un basso armonico di tipo tonale (come si può osservare nelle Figg. 5-7).

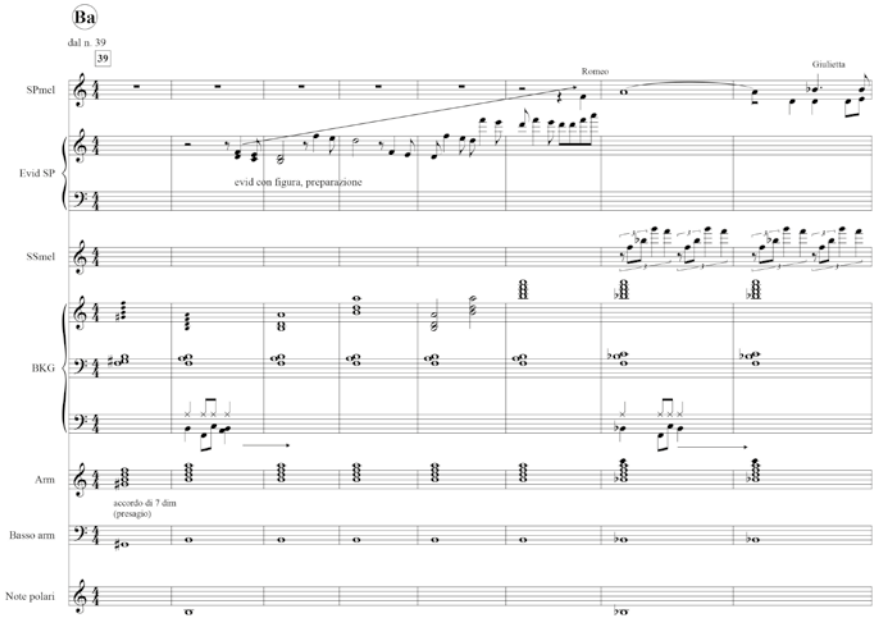


Fig. 5. Incontro fra Giulietta e Romeo. Griglia dei sette livelli strutturali, ognuno rappresentato da un rigo semplice o multiplo. Le varie figure esemplificate sono descritte nel testo.

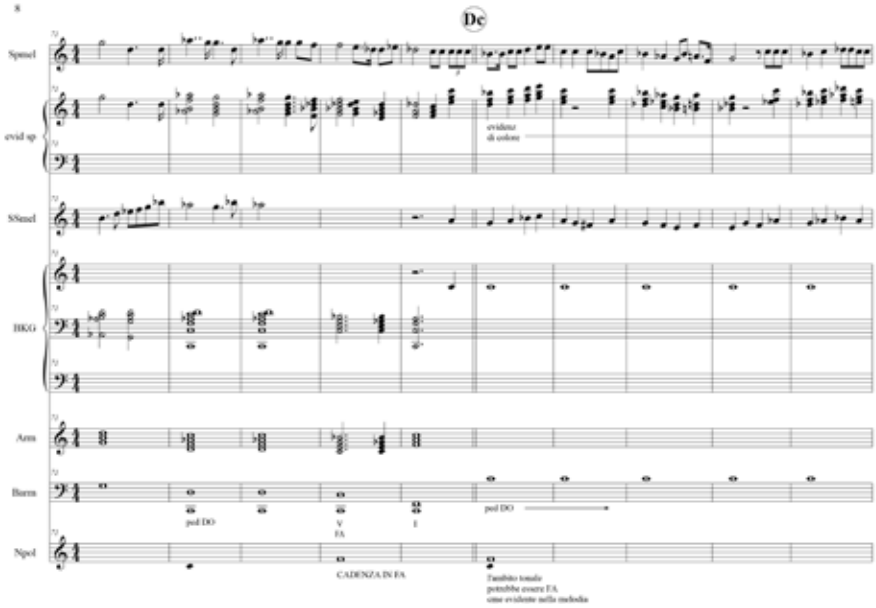


Fig. 6. Aria di Giulietta (passaggio centrale). Griglia dei livelli strutturali.

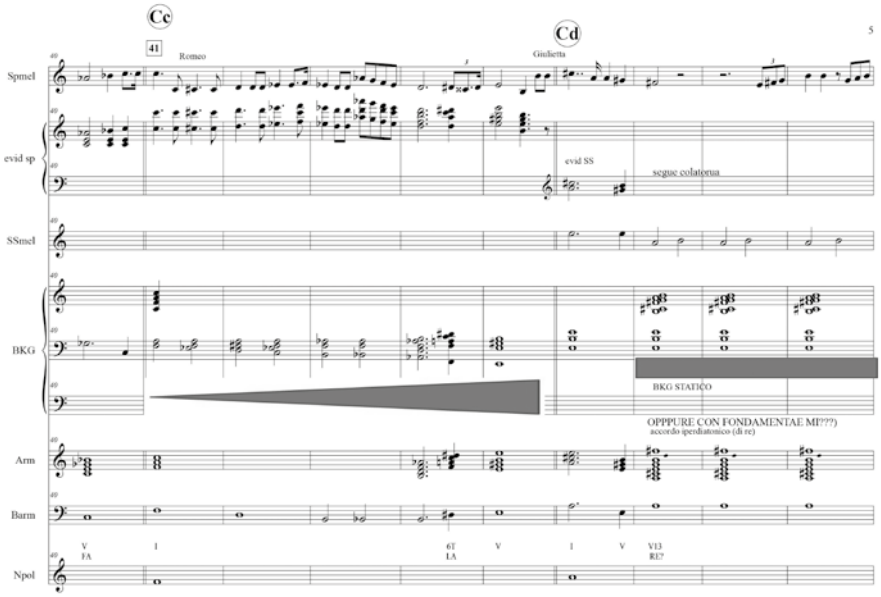


Fig. 7. Duetto Giulietta e Romeo (seconda parte). Griglia dei livelli strutturali.

Tale proposta di destrutturazione mette in luce aspetti diversi, in base al momento musicale e alle esigenze drammaturgiche.

Il lavoro di destrutturazione si è concretizzato nella realizzazione di due strumenti di analisi: il primo rappresentato musicalmente tramite uno schema nel quale ciascun rigo riporta gli elementi musicali di ogni livello strutturale (Figg. 5-7); il secondo strumento riporta graficamente la relazione e l'interdipendenza dei livelli strutturali tramite l'utilizzo di tabelle e scale di grigio (Fig. 8).

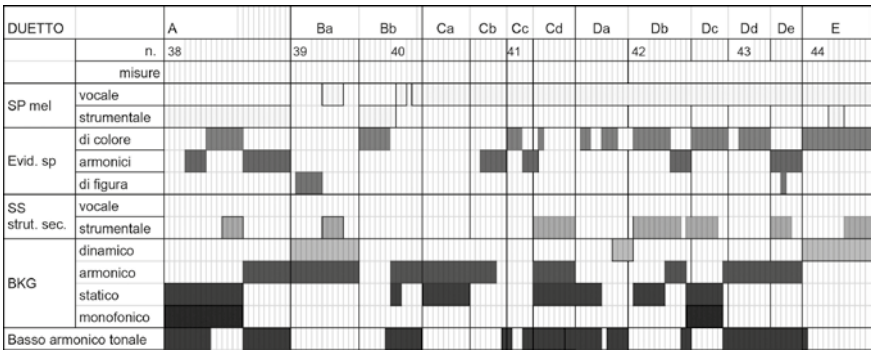


Fig. 8. Tabella di compendio degli elementi strutturali riconosciuti dall'analisi dettagliata: i quadretti in scala di grigi indicano la presenza dell'elemento corrispondente nella battuta in questione.

Tornando al Duetto, dalla tabella di Fig. 5 è evidente la netta prevalenza della struttura portante vocale in tutto il brano, sia nel duetto che nell'aria (da n. 38 a n. 44 escluso parzialmente il n. 39). È nota la grande sensibilità drammaturgica di Zandonai, la sua fine attenzione ai moti psicologici, ai valori testuali; l'analisi qui proposta vuole rappresentare le scelte intuitive dell'autore. Come è naturale, la struttura portante melodica nasce primariamente da esigenze espressive legate alla parola, ma altri livelli strutturali entrano in gioco per enfatizzare l'emozione e il sentimento suscitato dal testo e/o dalla situazione scenica: ad esempio, il pedale (elemento di background statico) è spesso usato per sottolineare un'atmosfera di attesa, mentre come evidenziatore di figura notiamo la successione di note dal ritmo incalzante verso un registro più acuto (Fig. 5) che precede l'ingresso di Romeo accompagnando così l'ascoltatore ad un momento scenicamente emozionante.

Nella Fig. 7 possiamo osservare una prevalenza di evidenziatori di colore che accompagnano e suscitano un coinvolgimento emotivo con una certa costanza e continuità, soprattutto nella seconda parte. Meno frequenti risultano gli evidenziatori armonici e di figura, prevalentemente legati a momenti contingenti e circoscritti, come nel citato esempio dell'ingresso in scena di Romeo.

Per quanto riguarda strutture riferibili ad una linea secondaria possiamo affermare che esse risultano presenti e concentrate nell'Aria di Giulietta rispetto alla quale costituiscono un controcanto ed un'eco emotiva.

Il background risulta nel complesso un elemento strutturale molto presente, usato da Zandonai con estrema varietà e ponderatezza: notiamo la presenza di un background di tipo dinamico sia nel momento di incontro iniziale (n. 39) che in quello finale (n. 44). Un background di tipo statico si trova invece nel prologo, che costituisce un momento di attesa (n. 38), e nei passaggi in cui desidera creare un'atmosfera di sospensione al fine di esaltare il testo (n. 42, Dc). Evidente il contrasto funzionale fra questi due tipi di background nel passaggio (Fig. 7, forcella in apertura per Cc) tra il moto incalzante e prevalentemente cromatico del canto di Romeo («Perché? Perché? Qual dolor ti fa grido nel tuo soave cuor?») e il lirismo dolente di Giulietta («Non crucciatevi, amor», Fig. 7, parallelepipedo per Cd).

Dal punto di vista armonico inizialmente il duetto è strutturato e sostenuto da un impianto tonale chiaro e ben definito. Verso il finale, la drammaturgia acquisisce un carattere di progressiva drammaticità che viene descritta con la prevalenza di un basso armonico indefinito, vagante, itinerante. Nell'Aria di Giulietta (Fig. 6) la linea melodica sembra prescindere da un impianto armonico funzionale (oltre al pedale), poiché i vari rivolti di triade

hanno evidentemente il compito coloristico di esaltare il testo e il percorso melodico.

Il lavoro di destrutturazione della partitura nei livelli strutturali sovraesposti ha messo in luce le tecniche compositive utilizzate da Zandonai, già peraltro riscontrabili in altri compositori dello stesso periodo (Debussy, Stravinskij).

Possiamo affermare che il processo compositivo di Zandonai sia caratterizzato fortemente da ponderazione e ragionamento piú che essere basato su una pura intuizione musicale. Zandonai sembra raggiungere una sorta di equilibrio tra ragione e sentimento, compiendo un'opera di costruzione complessa e basata su questi due elementi fondanti.

In sintesi, Zandonai studia e predilige un utilizzo molto accorto delle varie forze musicali messe in campo e la sua opera può essere considerata un'architettura musicale complessa e ponderata.

Il lavoro proposto non pretende di definire in modo esauriente lo stile compositivo di Zandonai, ma, riconosciuti i limiti inevitabili di questa lettura, può suggerire uno scenario concreto per ulteriori approfondimenti.

Il limite più evidente riguarda la ristrettezza dell'analisi rispetto all'opera completa, ovvero il focus limitato esclusivamente al duetto tra Giulietta e Romeo, che di fatto costituisce una piccola parte di un'opera piuttosto vasta. Un altro ambito che in questo lavoro non è stato approfondito riguarda le tecniche e le modalità di orchestrazione. Zandonai manifesta un'impareggiabile padronanza in quanto a raffinatezza, profondità ed accuratezza strumentale; per questo aspetto rimandiamo al saggio sull'orchestrazione che segue in questo volume.

Strutture armoniche *(Gianluca Zanolli)*

Nell'analisi del duetto di Giulietta e Romeo si è fatto un lavoro di sintesi per individuare le armonie ridotte allo stato fondamentale, il basso armonico e le note polari, al fine di cercare uno schema, cioè una struttura "profonda" che colleghi e metta in relazione armonica le varie sezioni di questa scena.

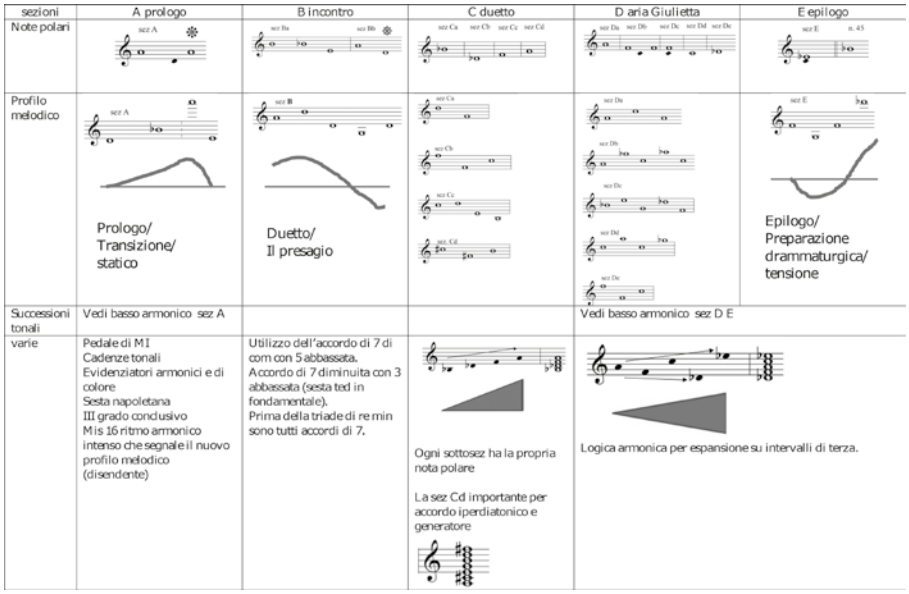


Fig. 9. Tabella generale, riportante note polari, profili melodici ed osservazioni di carattere armonico.

Nella tabella di Fig. 9 si evidenzia come nel prologo (sezione A) e nell'epilogo (sezione E) ci sia solo una nota di riferimento per l'intera sezione. Solo per chiarezza il Si♭ che si trova in tabella è la prima nota del numero successivo ed è stato inserito solamente per valutare l'ipotesi di una sorta di "cadenza" verso la sezione successiva. Nelle sezioni B, C e D invece possiamo notare che le note polari sono più numerose. A livello armonico alcune sezioni hanno dei chiari riferimenti alla tonalità. Questo non significa che il brano sia tonale ma si può sicuramente affermare che siano utilizzati in prevalenza intervalli consonanti e, come spesso accade, le consonanze possono essere ricondotte ad accordi specifici e quindi, almeno parzialmente, a tradizionali successioni. Analizzando nello specifico le varie sezioni:

- Sezione A, Prologo: è possibile ricostruire il percorso armonico completo e individuare i gradi con i relativi rivolti. In Fig.10 è riportato il basso armonico, ovvero la successione delle sole fondamentali degli accordi e i rispettivi gradi. Da evidenziare la presenza di alcune "seste napoletane".

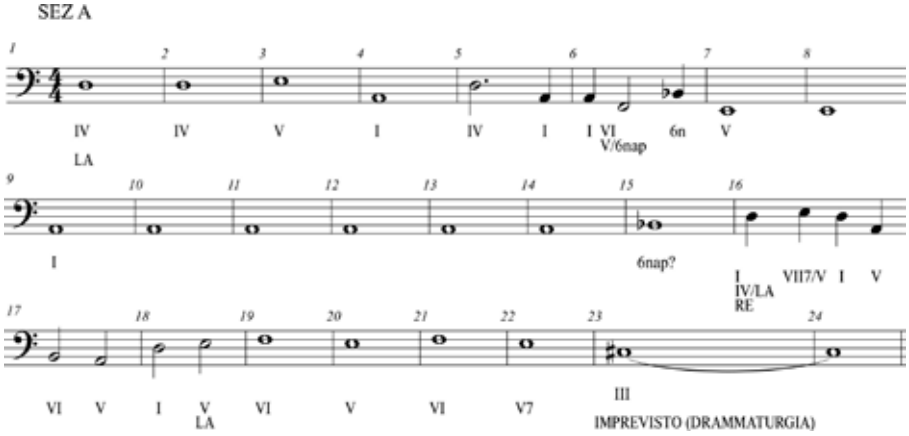


Fig. 10. Dettaglio del basso armonico della sezione A.

- Sezione B: la sezione B, a differenza della sezione A, presenta degli evidenziatori melodici. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che la scena inizia a destabilizzarsi a livello emotivo e questo aspetto potrebbe rispecchiarsi a livello armonico.
- Sezione C: la sezione C, la sezione centrale, è interessante in quanto le parti dalle quali è formata sono collegate da cadenze V-I intervallate da alcuni momenti nei quali si può, come nella sezione A, ricostruire un percorso armonico. Inoltre nelle battute centrali, del brano oggetto dell'analisi, viene eseguito un accordo iperdiatonico (un accordo nel quale, a distanza di terza, sono presenti tutte le note di una scala o modo) costruito sulla scala di Re maggiore con il La come fondamentale dell'accordo (come possibile dominante di Re):

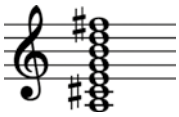


Fig. 11. L'accordo iperdiatonico

- Sezione D: la sezione D presenta un percorso armonico abbastanza definito. È evidente l'utilizzo di tre pedali La, Fa e Do che, considerati nella loro verticalità, accordo di Fa maggiore, potrebbero rappresentare la figura di Giulietta. Mentre le due note estreme dell'accordo che si va a formare (vedi immagine seguente), potrebbero suggerire il dramma imminente. Il Mi♭ dell'accordo è la nota polare della sezione E:

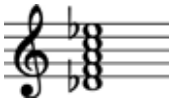


Fig. 12. Accordo formato dalle note polari delle sezioni D ed E.

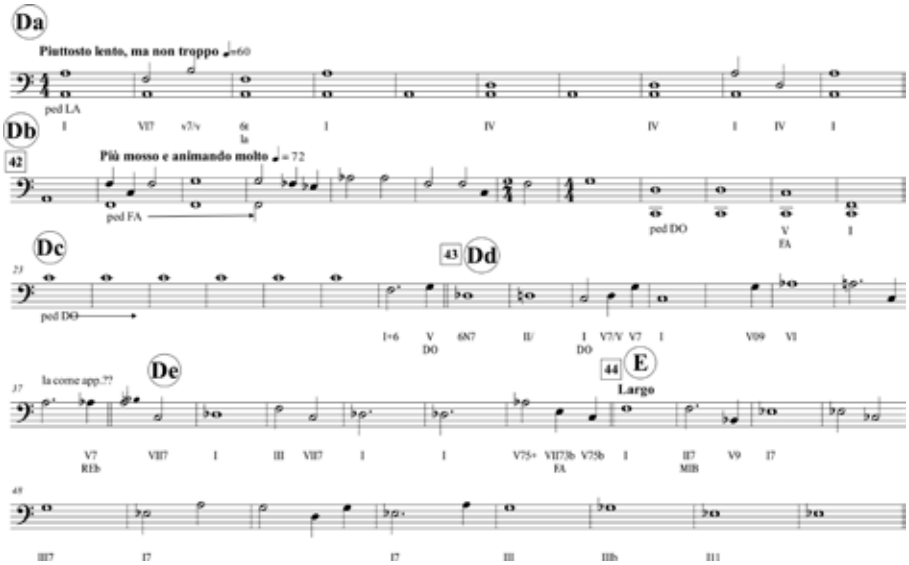


Fig. 13. Dettaglio della struttura armonica delle sezioni D ed E.

- Sezione E: è una sezione molto statica dove, ad eccezione di una battuta, tutte le armonie ruotano attorno al I e III grado. Probabilmente l'utilizzo della staticità armonica può suggerire l'irrequietezza del momento.

Nel corso dell'analisi si è ipotizzato un andamento "geometrico" collegato a quello armonico. Nella sezione C infatti mettendo in sequenza le note polari della sezione stessa, si crea una sorta di triangolo che prepara l'aria di Giulietta.

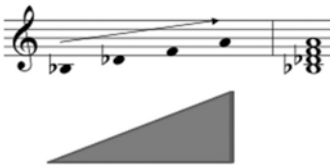


Fig. 14. "Geometria" e relativo accordo formati dalle note polari della sezione C.

Nella sezione D, invece, ordinando le note polari si ha un'espansione armonica che porta verso il numero 45 dell'opera. In entrambi i casi, accorpando le note polari, vengono a formarsi due accordi, il primo di settima e il secondo di nona: si può notare inoltre che questi due accordi hanno in comune ben tre note, cioè Re♭, Fa e La.

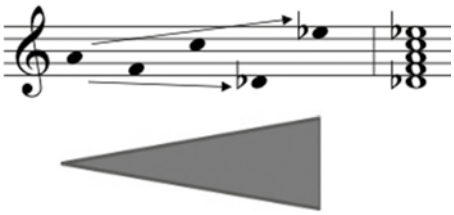


Fig. 15. "Geometria" e relativo accordo formati dalle note polari delle sezioni D ed E.

Questa analisi può dar luogo ad alcune ipotesi di correlazione tra la trama e la struttura armonica. Sicuramente Zandonai non pensa alla composizione fine a se stessa ma la usa in funzione della trama. Dal punto di vista drammaturgico, per esempio, nella sezione A, dove non accade niente, l'introduzione strumentale esprime un clima sereno, in La maggiore, con accordi "familiari" che si possono ricondurre quasi ad una struttura armonica tradizionale. Nella sezione B l'armonia si fa incerta come l'evolversi della trama: non sono presenti successioni armoniche riconoscibili ma Zandonai utilizza "evidenziatori melodici", accordi di settima di dominante con la 5° abbassata o di settima diminuita con la 3° abbassata. Questi potrebbero essere alcuni possibili collegamenti tra la composizione e la trama. Così come la "geometria" individuata allineando le note polari nelle sezioni C e D potrebbe essere un segnale di crescendo o di espansione verso i numeri successivi. Si può inoltre discutere sul perché nella parte centrale sono presenti cadenze V-I mentre nella sezione A e nella sezione E le cadenze sono ad inganno: l'ipotesi potrebbe essere sempre l'incertezza del futuro e quindi, anche dal punto di vista compositivo, si cerca di evocare lo stesso clima.

Un ultimo aspetto da considerare è il legame tra le note polari delle varie sezioni. Come si vede in Fig. 16, raggruppando tutte le note polari si può ipotizzare che:

- la nota polare comune a tutte le sezioni, ad eccezione dell'ultima, è il La;
- le sezioni A e B evidenziano una "macropolarizzazione" sulla nota La, mentre le sezioni successive una "macrocadenza" su Si♭.

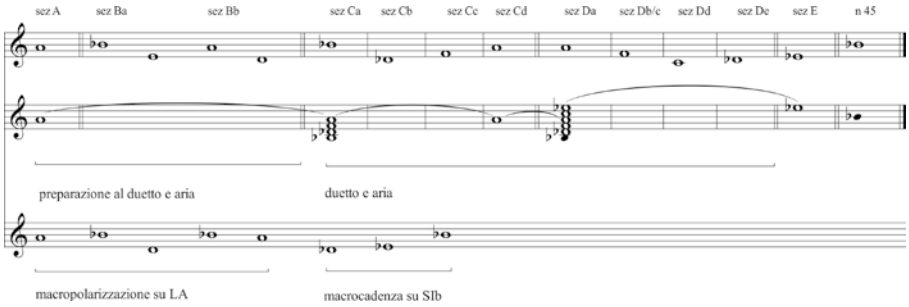


Fig. 16. Sintesi delle note polari.

Tutte le teorie che sono state esplicitate nell'analisi potrebbero essere discusse ad oltranza senza mai trovare una soluzione definitiva; noi non possiamo sapere cosa pensasse Zandonai mentre componeva, ma di sicuro non scriveva di getto o basandosi solamente sull'istinto musicale, ma gestiva il materiale musicale ponderando l'uso della consonanza e della dissonanza, delle successioni armoniche più o meno riconducibili al sistema tonale e avendo ben presente la struttura generale nella quale usava gli espedienti compositivi che riteneva efficaci per gli aspetti drammaturgici.

Conclusione

Possiamo riassumere i risultati dell'analisi compiuta ponendo in risalto la grande maestria di Zandonai, sia nella costruzione formale, attenta all'efficacia drammaturgica, che nella tecnica compositiva, improntata ancora una volta all'evidenziazione della linea narrativa nei suoi aspetti emotivi. Si osserva un sapiente uso delle tecniche compositive e di soluzioni armoniche originali, che pongono Zandonai nella migliore tradizione operistica italiana, quella che ha saputo appropriarsi della contemporaneità musicale per scrivere in maniera teatralmente efficace ed appagante per il fruitore.

Atto II, Duetto di Giulietta e Romeo[5]

ROMEO.
Giulietta, anima mia!…

GIULIETTA.
Dolce signore!…

ROMEO, *tenendola sempre fra le braccia*
Perché tremi così?
Ella non risponde; sembra ascoltare lontano; poi si stacca, d'improvviso, dal suo petto e si tende tutta in ansia verso la porta.

GIULIETTA.
Odi?…
Silenzio un attimo. Nulla. Ella allora gli cade nuovamente sul petto vincendo il pianto.
Ò paura!

ROMEO.
Con teco è il tuo Romeo, picciolo fiore,
qui fra le braccia mie posa sicura…
Non disperare. Udrà, pietoso, Iddio
i nostri prieghi e avrà di noi pietà…

GIULIETTA.
Gonfia di pianto ò l'anima. E il Signore
questo picciolo amor mai non vedrà.

ROMEO.
Perché? Perché? Quale dolor fa grido
nel tuo soave cuor? Quale sventura?…

GIULIETTA, *vincendosi e tentando di sorridere, con pena accorata.*
Non crucciatevi, amor. Niuna sciagura

[5] A. Rossato, *Giulietta e Romeo*, tragedia in tre atti, musica di R. Zandonai, Ricordi, Milano 1929, pp. 42-45.

è sopra noi. Solo vorrei… vorrei…

ROMEO.
Parla, fioretto!

GIULIETTA, *soavemente, come una bambina sconsolata.*
Son la vostra sposa.
Fui benedetta
in segreto, con voi, dinanzi a Dio
e per l'eternità, dolce signore,
or siete mio
come già foste mio, senza peccato.
Ma ancor lontana son dal vostro cuore,
ma non vi posso tuttavia seguire,
lungi da questa casa disperata,
e vivere così parmi morire…
Con improvviso abbandono.
Deh! Prendimi! Deh! Portami lontano…
Salvami tu! Salvami tu, amor mio,
da questa pena…
Dominandosi con voce di pianto.
Sarò piccioletta
come l'ombra d'un fiore,
per ogni strada ti accompagnerò
soavemente come un'agnelletta
senza dar lagno,
e se vorrai… così, m'accorcerò
anche i capelli che ài baciato tanto
e come un servo dietro a te verrò.
Ma non tardare,
ma che dimani
io non sia più fra queste tristi mura.
Lontan da qui, lontani,
sopra il tuo cuor non avrò più paura…

ROMEO, *cullandola come una bambina.*
Pace, fioretto mio. Pace. Lontani,
da queste mura, poserai sicura…

Stefano Siciliano

Richiami all'antico in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

Abstract: References to ancient elements in this work are found both in Arturo Rossato's libretto and in Riccardo Zandonai's musical language. The theme and the libretto may have been a pretext for Zandonai to continue in the tradition of national melodrama, departing from the path of avant-garde musical theater. Discussing the musical style of *Giulietta and Romeo* is more complex: clear references to an ancient vocabulary are scarce and appear to be a functional choice for the setting rather than a stylistic pursuit, blending into the symphonic/melodramatic language of the time.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, modalism.

La ricerca di elementi di "antico" in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai si è rivelata di notevole interesse per la sua articolazione e per la ricchezza di risvolti imprevisti. La complessità deriva sia dall'esiguità di studi letterario-musicali a riguardo, sia dalla limitata presenza di formule arcaizzanti nell'opera di Zandonai[1]. In questa sede ricercheremo elementi di "antico" in diversi ambiti: in quello testuale in relazione alle fonti storiche del libretto di *Giulietta e Romeo*; nella tecnica compositiva con l'uso episodico della *modalità*; nelle scelte timbriche che riguardano l'organico e l'uso diegetico di alcuni strumenti ben caratterizzati, come ad esempio il liuto nella scena strategica del Cantatore.

[1] Si veda il saggio di G. Lanza Tomasi, *"Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Milano 1984, pp. 189-202. Solo per scrupolo di contesto, ricordiamo da una parte il sempre più frequente ricorso alla modalità che autori dallo stile molto diverso (da Debussy a Bartók) utilizzano come strategia innovativa rispetto al linguaggio tonale; dall'altra, ad altro livello, l'affermarsi dell'estetica neoclassica negli anni in cui Zandonai lavora a quest'opera.

Il libretto di *Giulietta e Romeo* si rifà programmaticamente alle fonti italiane precedenti il *Romeo and Juliet* shakespeariano. Questa scelta richiama la volontà da parte di Zandonai, di Arturo Rossato[2] e degli altri autori che hanno contribuito alla genesi dell'opera (tra cui Giuseppe Adami) di ritornare alla tradizione e alla cultura popolare italiana. Compositore e librettista si accordano quindi nell'intento di creare un'opera per molti, in opposizione a quanto stava avvenendo con l'affermazione di una musica di *élite*, volutamente "impopolare"[3]. Fu lo stesso Zandonai ad affermare in un'intervista di Lucio Lembo nel 1922:

> Io ho 'voluto' ritornare al melodramma, benché naturalmente dotato, arricchito di tutto ciò che è ormai progresso, conquista del campo musicale, ma ho 'voluto' ritornare, per quanto ciò fosse possibile, all'opera popolare, a quel tipo d'opera, cioè, che è più essenzialmente italiano. Oggi, specialmente fra i giovani, che scrivono per il teatro, circola una ben curiosa affermazione: – Noi non scriviamo per il pubblico – concezione che per me è profondamente errata, perché il teatro è fatto essenzialmente per il pubblico, e non può essere il campo di prova di dottrinarie esibizioni, specie se troppo lontane da quello che è l'istinto musicale del popolo. Così la 'Giulietta' è il riavvicinamento alla tradizione […][4].

Le fonti risalenti al XVI secolo sono *L'Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi Da Porto e *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti* di Matteo Bandello. La prima era stata una delle fonti dirette del dramma shakespeariano, la seconda ne era stata una fonte indiretta. La terza fonte ispiratrice è il poemetto *Giulieta e Romeo* del poeta dialettale Berto Barbarani, scritto in lingua veronese e accentuante quindi un ulteriore elemento

---

[2] Per un profilo del librettista, O. Palmiero, *«Io, invece, ho cent'anni. Peccato! Comincio ad invecchiare», Vita e opere di Arturo Rossato*, in A. Rossato, *Basso ostinato. Romanzo musicale*, a cura di O. Palmiero, Roma 2019. Per la collaborazione tra librettista e compositore, vedi in questo volume il saggio di Palmiero, *Arturo Rossato e Riccardo Zandonai: analisi di un rapporto non solo professionale.*

[3] A. Guarnieri Corazzol, *La Tragedia* Giulietta e Romeo *di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"*, a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018), Bari 2018, p. 159.

[4] L. Lembo, *Francesca, Giulietta… ed altre donne*, «Giornale di Sicilia», 10-11 aprile 1922, citato in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento 1978, p. 114.

di italianità orientato in senso "popolare"[5]. Coerentemente con tale impostazione, Zandonai opera una precisa caratterizzazione musicale, con alcuni elementi, di "antico" e di "popolare", rintracciabili in alcuni specifici punti dell'opera.

Il *focus* sullo stato d'animo dei personaggi è il filo conduttore che induce il compositore ad adottare di volta in volta mirati espedienti tecnici e stilistici, e questo potrebbe spiegare la difficoltà di ridurre ad un unico stile la musica di *Giulietta e Romeo*. Si è parlato dell'influsso della "Giovine Scuola", aspetto indubbiamente presente e permeante, ma certamente non l'unico. Si ricorda anche il rapporto con la tonalità allargata e quindi con gli autori post-wagneriani[6]; da essi Zandonai trae

> l'impiego di accordi complessi, la cui multidirezionalità è variamente sfruttata, nonché le aperture e chiusure cromatiche o il continuo frangersi figurativo e modulatorio […] Il linguaggio di Zandonai, un linguaggio squisitamente armonico, pochissimo tendente al contrappunto […] e fondamentalmente tonale […]: tutto ciò sempre in funzione espressiva […] così da sottolineare la psicologia di un personaggio, definire una situazione, alludere a un momento precedente[7].

Un'analisi armonica di *Giulietta e Romeo* diventa quindi un interessante, molto complesso esercizio tecnico e suggestivo: l'allargamento della tonalità porta a passaggi ambigui e integra elementi modali più o meno strutturali.

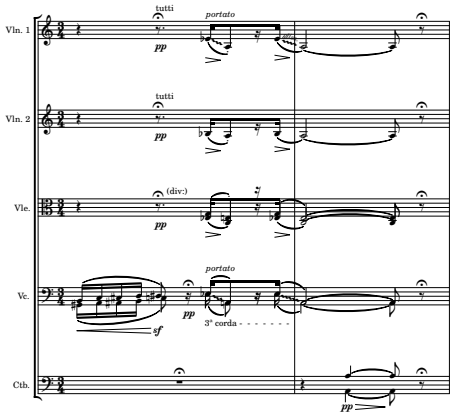
Altrettanto interessante è l'uso del *leitmotiv*, come elemento ricorrente legato più ad uno specifico stato d'animo che ad un personaggio; come esempio prendiamo "l'ira di Tebaldo", inciso melodico (una rapida discesa cromatica) che accompagna i momenti di furia del personaggio. I tre esempi qui riportati si riferiscono ciascuno ad un atto diverso dell'opera, a dimostrazione del fatto che questo inciso ritorna con funzioni di anticipazione e drammatica sottolineatura emotiva, anche in assenza di Tebaldo:

---

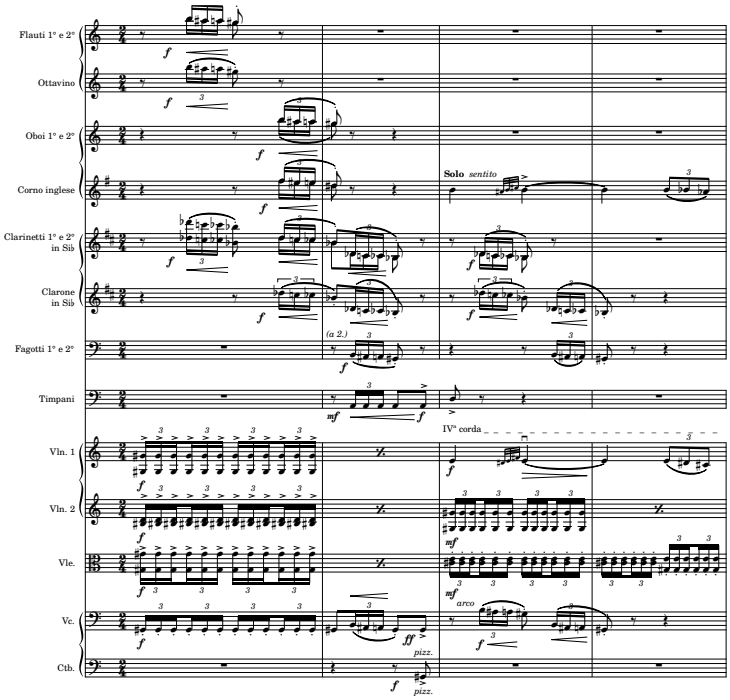
[5] Guarnieri Corazzol 2018, pp. 160-161.

[6] B. Zanolini, *L'aspetto armonico nella scrittura zandonaiana*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Atti della giornata di studio (Rovereto, Accademia roveretana degli agiati, 11 novembre 1994), Rovereto 1995, p. 56.

[7] *Ibidem*.

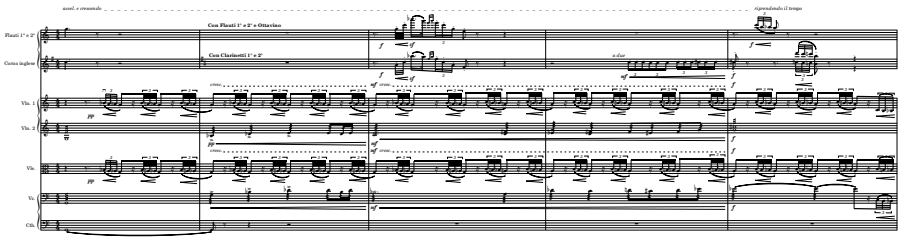


Es. 1. Atto II, 2 prima di 78.



Es. 2. Atto I, da 1 prima di 26 a 3 dopo 26.

[8] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922. Per gentile concessione.



Es. 3. Atto II, 8-12 dopo 12.

Oltre ad un debito con autori tardoromantici, Zandonai è sensibile all'estetica impressionista e simbolista; fin da ragazzo ha studiato Debussy di cui nel 1942 trascriverà per orchestra il *Minuetto* e il *Chiaro di luna* della *Suite Bergamasque*. *Printemps*, la suite sinfonica a cui Debussy aveva lavorato lungo un quarto di secolo, è pubblicata nel 1913, anno cruciale nel percorso compositivo zandonaiano: comunicando il senso della nascente primavera, è una lezione sulla natura della musica che non poteva passare inosservata al roveretano[9]. Si può individuare quindi una consonanza con Debussy per il rapporto stretto con la natura, con le piante e soprattutto con i fiori; e notiamo che proprio nello stesso periodo del battesimo di *Printemps* Zandonai aveva musicato *Vere Novo*, poemetto per baritono e orchestra su versi di Gabriele d'Annunzio[10]. I testi di Zandonai sono ricolmi di piante e fiori, e in particolare delle sue amate rose[11] (caratterizzano *Francesca da Rimini* e parleremo più avanti del celebre *Bocoleto de rosa* presente alla fine del primo e del terzo atto di *Giulietta e Romeo*)[12].

Dal punto di vista tecnico-musicale vediamo la traduzione di quest'influenza già nell'incipit del primo atto, in cui si percepisce chiaramente l'utilizzo "verticale e non orizzontale" degli accordi. In sostanza gli accordi di questo incipit non vanno a disegnare un quadro armonico-tonale con funzioni armoniche specifiche; appaiono invece giustapposti come in un qua-

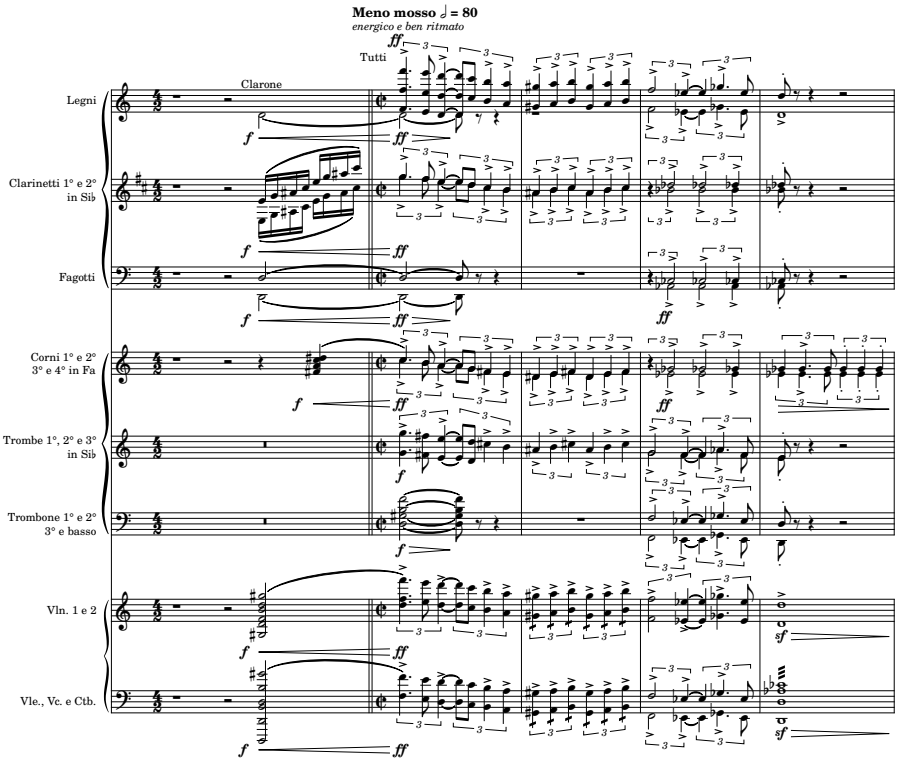
[9] L'orchestrazione finale di *Printemps* è opera di Henri Büsser, sotto la supervisione dell'autore; la prima esecuzione avviene nell'aprile 1913 e Zandonai, a Parigi nel maggio, probabilmente ha potuto conoscere la partitura.

[10] «L'avverto inoltre che oggi le ho spedito le Bozze di Stampa del *Vere Novo*, corrette». Zandonai a Casa Ricordi, Sacco, 1 febbraio 1913. *ERZ* 327M.

[11] «Amo i fiori, in generale e le rose in particolare. Ne ho a profusione. Ogni pianta me la rivedo e me la coltivo io […] guardo il rosaio fiorito come ad una bella pagina di musica». *Zandonai narrato da sé stesso*, «Comœdia», n. 72, 1928, pp. 9-11:10.

[12] A. Nones, *Zandonai, un musicista nel vento del Novecento*, Trento 2014, p. 61.

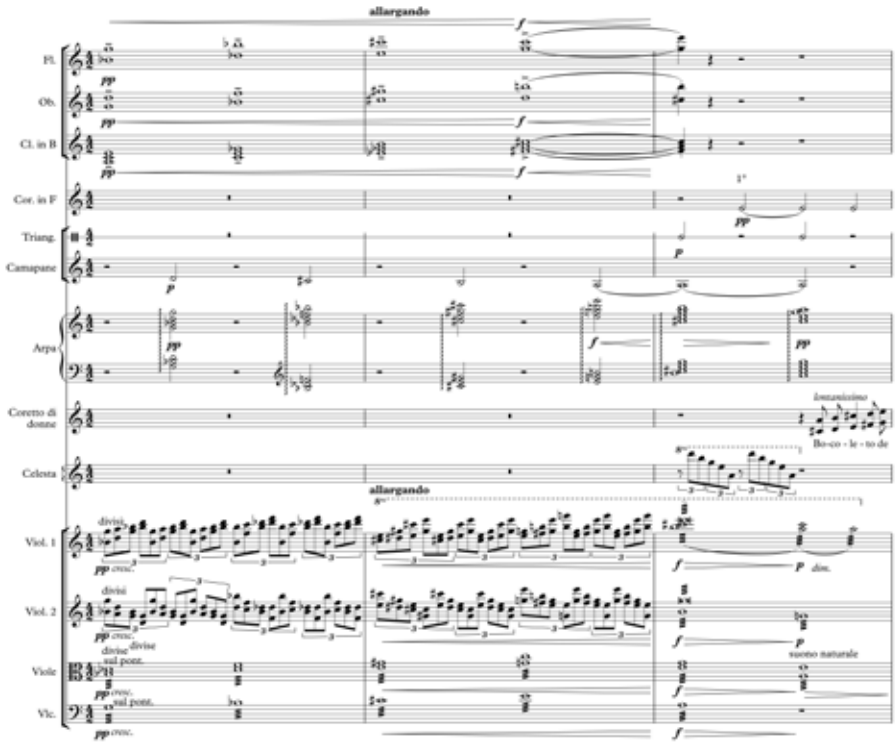
dro di Mondrian, e cioè immobili nella loro "forma geometrica", nella loro struttura, ma vivi e sfaccettati al loro interno, nei loro colori. È proprio il colore l'elemento principale che emerge dall'uso verticale degli accordi: Zandonai voleva probabilmente evocare e farci entrare all'interno di uno specifico ambiente sonoro immobile ma ricco al suo interno, così come Mondrian ci introduce in un ambiente visivo molto chiaro e apparentemente semplice per quanto riguarda le strutture geometriche, ma ricco e penetrante per la loro disposizione e l'abile uso dei colori. Quindi vediamo nell'Es. 4 l'alternarsi tra accordi diminuiti (da cui emerge poi una scala ottotonica) e accordi aumentati (segnali di una scala esatonale).



Es. 4. Atto I, 1 prima di 1 e 4 dopo 1.

Un esempio simile, cioè di giustapposizione di accordi senza la tipica preparazione di stampo tonale, è rintracciabile nell'Es. 5, in cui si vede chiara-

mente come all'accordo dell'arpa (e all'arpeggio degli archi) in Sol*m* seguano un accordo in Si♭*m*, un altro in Do♯*m* e per ultimo uno in Mi*m*:



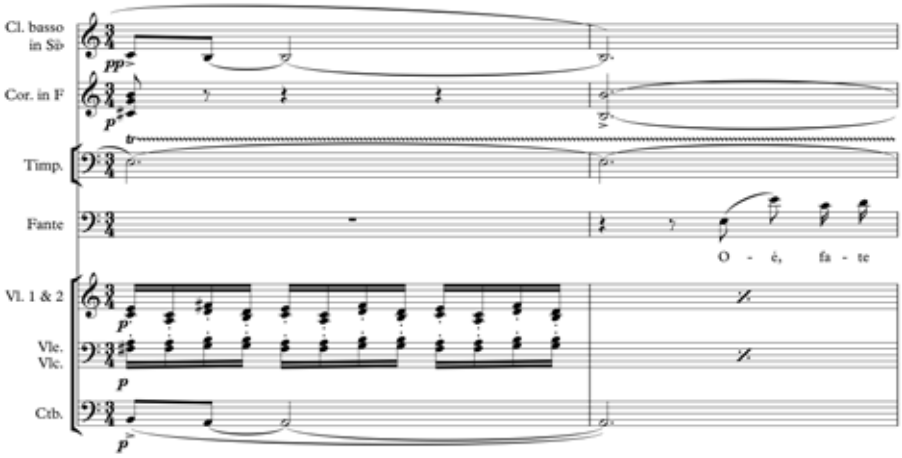
Es. 5. Atto I, 10-12 dopo 52.

Ciò che accomuna questi accordi è innanzitutto la tipologia (minori) e il fatto di essere posizionati a distanza di terza minore; è probabile che Zandonai abbia voluto scomporre la settima diminuita (Sol-Si♭-Re♭-Mi) e ricostruirla usando le note dell'accordo come fondamentali di quattro accordi minori. Ho riportato questo esempio innanzitutto per la chiarezza di scrittura, ma soprattutto per la spaventosa somiglianza con i numerosi esempi di giustapposizione di accordi paralleli presenti nei *Préludes* di Debussy.

Come abbiamo visto, lo stile di Zandonai potrebbe essere definito cosmopolita per le finalità, prosecutore per le tecniche tardo-romantiche utilizzate, ed esploratore per l'integrazione di stimoli contemporanei.

Arriviamo quindi al fulcro del discorso, e cioè ai "richiami musicali all'an-

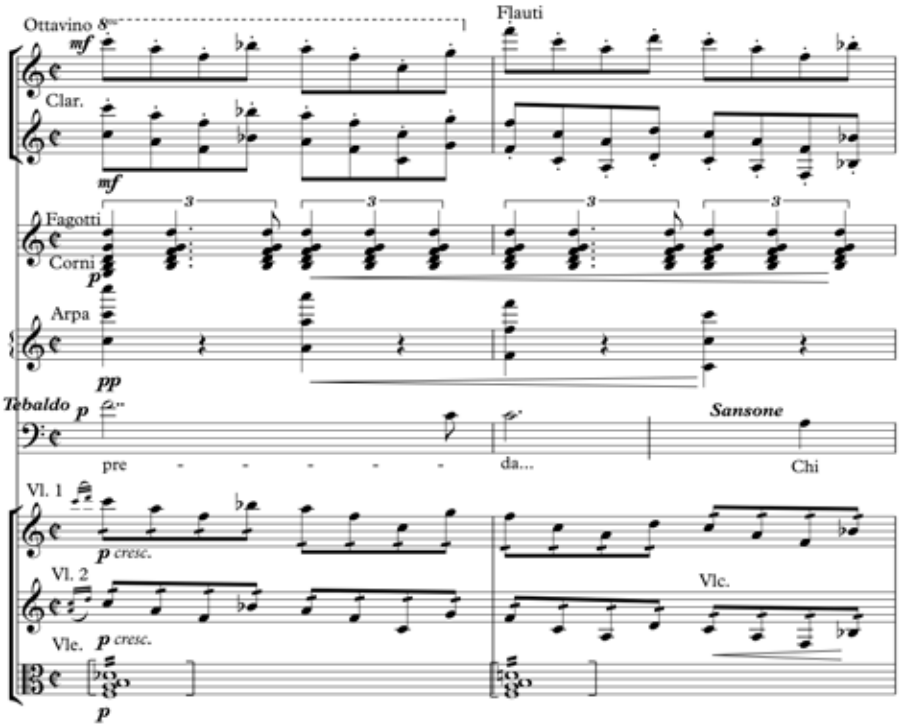
tico" presenti in *Giulietta e Romeo*. Ci riferiamo innanzitutto all'uso dei modi antichi e quindi dei richiami pre-tonali indubbiamente presenti in queste pagine, ma sostanzialmente non strutturali. In questi esempi vediamo infatti alcuni passaggi modali molto brevi, così brevi che risulta pressoché impossibile riconoscere la modalità utilizzata come elemento caratteristico di una frase o zona musicale. Sarebbe infatti più appropriato considerare questi passaggi modali come ricerca di uno specifico colore. Ne consegue che anche questi esempi possono essere caratteristici del già citato influsso debussyano, e non un "richiamo all'antico" fine a sé stesso, letterale: dovremmo concludere che si tratti quindi del ricorso ad un elemento linguistico – l'uso di una scala modale – senza finalità filologiche o evocative di mondi passati o celebrative di una gloriosa antichità ideale e monumentale (Esempi 6, 7, 8).



Es. 6. Atto III, 3-4 dopo 4. La dorico.

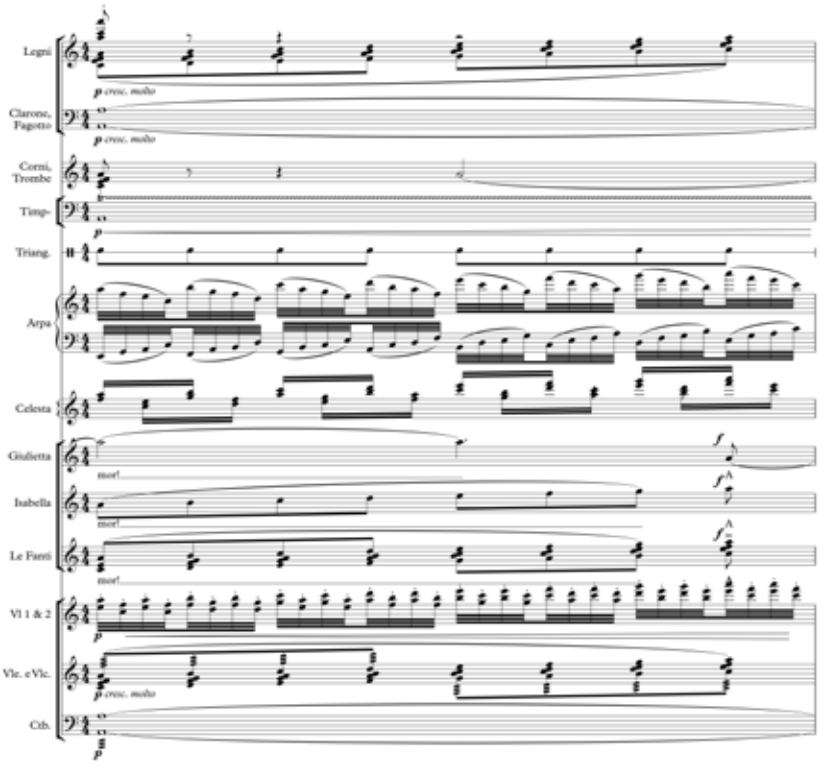
In questi passaggi possiamo vedere ulteriori esempi di uso dei modi antichi. Ci accorgiamo subito che la durata di questi interventi è maggiore rispetto agli esempi precedenti: notiamo come i modi siano utilizzati nel contesto di una frase musicale e, di conseguenza, come la modalità assuma qui una presenza più significativa, oltre la semplice funzione coloristica.

Gli esempi 9 e 10, rintracciabili all'interno del I atto, sono molto simili per quanto riguarda il profilo ritmico-melodico, ma anche per una certa ambiguità nell'utilizzo dei modi. Bisogna intanto premettere che la melodia affidata alle Maschere nell'Es. 9 non suona da sola, a cappella, ma nella partitura



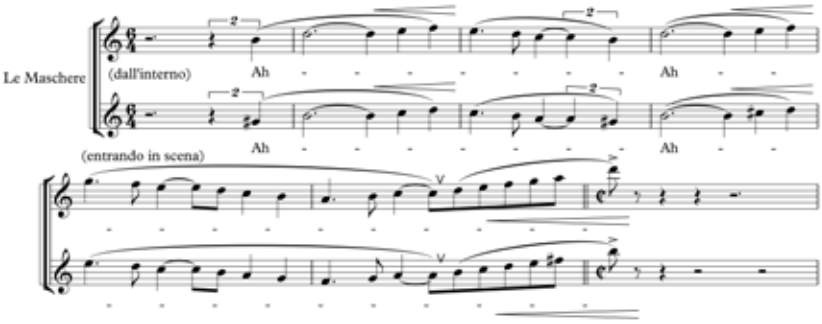
Es. 7. Atto I, 13-14 dopo 3. Fa misolidio.

vi sono anche gli strumenti ad arco omessi dall'esempio per l'ulteriore ambiguità che verrebbero a creare nell'assetto modale. Andando ad analizzare gli archi infatti ci accorgiamo del pedale di Do# affidato ai contrabbassi e dell'accordo di settima diminuita (Re-Fa-Sol#-Si) affidato agli altri archi. Le Maschere invece sembrano muoversi indipendentemente rispetto all'impianto armonico, nonostante alcune note rientrino all'interno dell'accordo suonato dagli archi (i primi due bicordi Sol#-Si, Si-Re e poi Re-Fa nel punto più acuto della prima semifrase). Andando poi a segmentare la frase musicale e successivamente ad analizzare la modalità utilizzata ci accorgiamo della presenza di due chiavi di lettura. La prima consiste in un La*m* armonico nella prima semifrase e in un DoM nella seconda semifrase con passaggi al IV grado e al III (III perché gli archi suonano un Mi*m*). La seconda chiave di lettura invece, se escludiamo il Sol# all'incipit delle prime due semifrasi, che potrebbe semplicemente consistere in un richiamo all'accordo degli archi, ci suggerisce che l'intera frase è in Sol misolidio, anche e soprattutto per via della *finalis* caratterizzata dal bicordo Sol-Si.

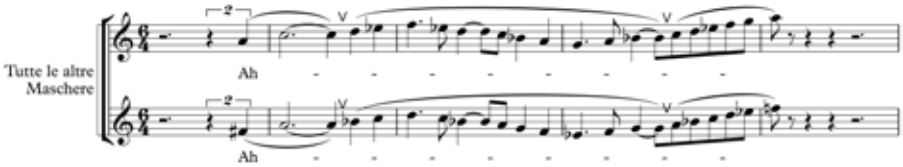


Es. 8. Atto II, 2 prima di 12. La eolio.

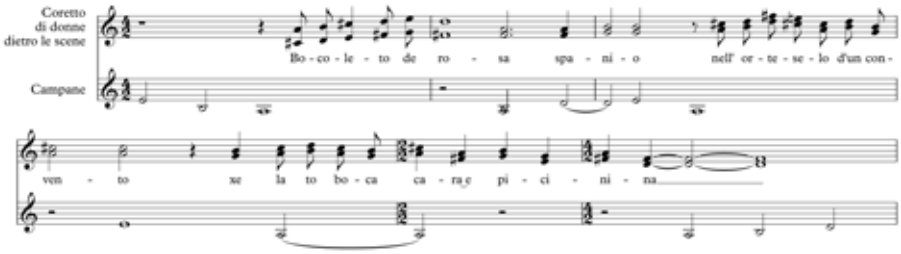
L'Es. 10, essendo sostanzialmente una trasposizione fedele della melodia di Es. 9 un tono/modo sotto, potrebbe quindi essere definito o come un Si♭M con passaggi al IV e al III, o come un Fa misolidio.



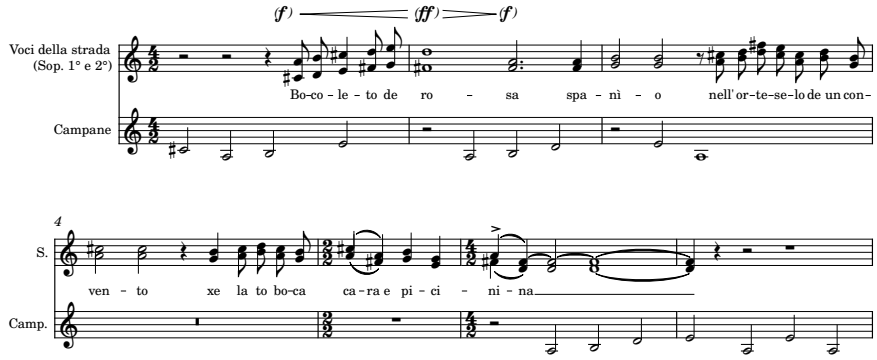
Es. 9. Atto I, da 6 prima di 6.



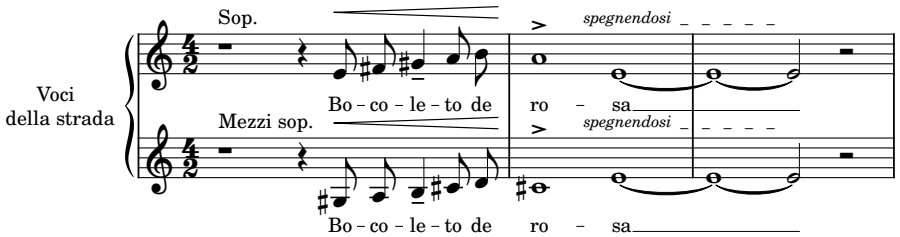
Es. 10. Atto I, da 10 prima di 9.



Es. 11. Atto I, da 7 a 10 dopo 51.



Es. 12. Atto III, da 6 a 12 dopo 16.



Es. 13. Atto III, da 10 a 12 dopo [20].

Gli esempi 11, 12, 13 si riferiscono ai due episodi in cui compare la poesia in dialetto veronese *Bocoleto de rosa*, cioè alla fine del I atto quando Romeo e Giulietta si separano la prima volta, e alla fine del III atto quando i due protagonisti si danno l'ultimo saluto. Anche in questi esempi le chiavi di lettura per quanto riguarda il tipo di scala utilizzata possono essere due, una *modale* e una *tonale*. In realtà la chiave di lettura modale in questo caso potrebbe essere più che altro una speculazione e/o un'interpretazione forzata poiché i vari elementi analizzati sembrano comunicarci in maniera chiara che si tratta di momenti *tonali* e non *modali*. Gli esempi 11 e 12 sono identici, mentre l'Es.13 presenta identico soltanto l'incipit degli altri due esempi, trasposto una quarta sotto e con un'altra piccola differenza che poi andremo a vedere. L'ambiguità nell'uso della *modalità* emerge già alla prima semifrase, in cui si vede chiaramente un accordo di LaM che risolve su un ReM, quindi V grado, dominante, che risolve sul I grado, tonica. La lettura modale ci suggerisce essere un Re ionico, praticamente la scala modale analoga al *modo maggiore* del sistema *tonale*. In questo senso il La misolidio della seconda semifrase, definito così per via della presenza del Sol naturale e conseguentemente dell'assenza del Sol# tipico del LaM, potrebbe più semplicemente essere di nuovo il V grado di ReM, dal momento che il Sol# non è presente nella scala di ReM. Questa tesi sembra ancora una volta confermata dal fatto che l'ultima semifrase ritorna in ReM, e quindi si tratterebbe ancora una volta di un accordo di dominante che risolve sull'accordo di tonica.

L'Es. 13, identico, è trasportato una quarta sotto, quindi in LaM o La Ionico. Se vogliamo portare ad estreme conseguenze la speculazione, potremmo definire il modo usato in questo esempio come Mi misolidio, per il fatto che l'ultima nota, la *finalis*, è un Mi.

Vi è infine un ultimo, il più caratteristico e strutturale "richiamo all'antico" all'interno di *Giulietta e Romeo*, e cioè la presenza di una «orchestrina dietro le scene». Probabilmente è l'unico elemento che potremmo ricondurre ad una scelta consapevole e ragionata di "antico" musicale da parte di Zandonai sia per l'ambito modale, sia soprattutto per la natura stessa degli strumenti scelti e del loro ruolo all'interno dell'opera. Anche in questa circostanza però vi sono delle ambiguità che possono far scaturire un dibattito sulle motivazioni che hanno spinto Zandonai ad utilizzare quegli strumenti specifici e sul loro ruolo all'interno della composizione. L'orchestrina dietro le scene è infatti formata da strumenti inconsueti, ma anche poco antichi. Se alcuni evocano epoche lontane (ma non sono propri del tempo in cui si svolge la vicenda), altri sono decisamente moderni: flauto, clarinetto, pianoforte preparato «con corde velate di carta», armonium, liuto, triangolo,

tamburello e organetto. L'unico strumento propriamente "antico" è quindi il liuto, anche se la scelta del pianoforte preparato fa sì che il risultato sonoro ricordi il clavicembalo.

Oltre ad esempi più storici (nel *Don Giovanni* mozartiano, solo per ricordare il più celebre), l'inserimento di un piccolo gruppo strumentale "altro" nell'orchestra stessa, sulla scena o dietro le quinte è molto diffuso nel teatro del Novecento. Possiamo chiederci quale valenza abbia questa scelta da parte di Zandonai. Secondo Marco Tiella

> [l]'apparire di tali strumenti può essere esaminato […] come eccezione alla regola dell'orchestrazione per mezzo di strumenti d'uso comune nelle vicende contemporanee al compositore, oppure come fenomeno musicale munito di una propria pur minuscola autonomia espressiva all'interno dell'amalgama di una grande massa orchestrale di cui risultano abituali i principali timbri espressivi[13].

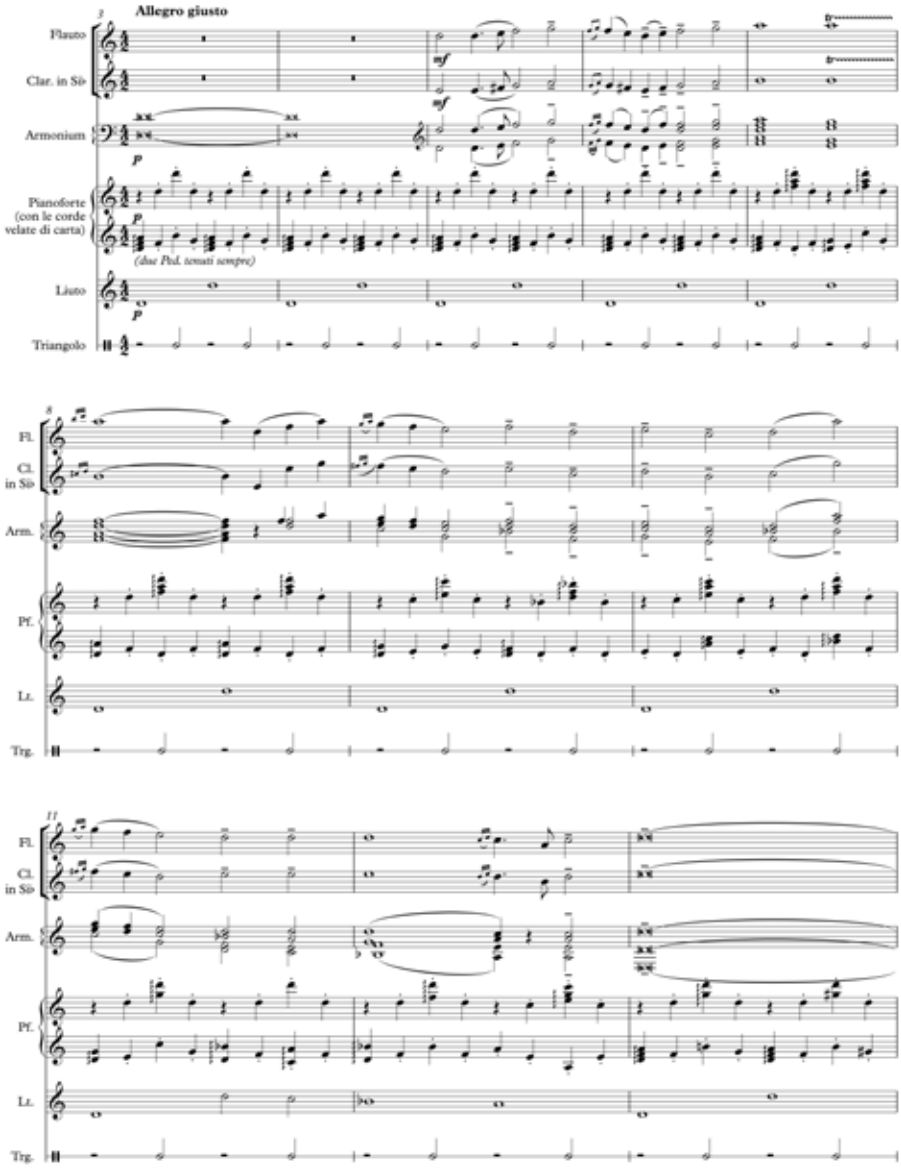
Secondo lo studioso, Zandonai non utilizza questi strumenti in senso sperimentale, né vuole esplorarne le caratteristiche tecniche ed espressive o creare impasti sonori particolari con l'orchestra. Sembra piuttosto voler rappresentare i diversi spazi dell'azione (la scena visibile e quella nascosta, osteria o casa dei Capuleti) con chiaro intento diegetico, evocando ambienti sonori distanti sia soggettivamente (rispetto al sentire contemporaneo) che oggettivamente (rispetto al resto dell'orchestra). Estremamente suggestivo come apertura dell'opera, questa «orchestrina dietro le scene» assume, per Tiella, un ruolo di "eco"[14], di risposta lontana; forse è più pertinente parlare di spazializzazione e di evocazione. Infatti l'«orchestrina dietro le scene» porta la musica di un'osteria dal punto di vista percettivo di Tebaldo e dei Capuleti, personaggi in movimento sulla piazza, ai quali i suoni arrivano attutiti dalla distanza e con l'intermittenza data dalla porta del locale che si apre e chiude («La musica del festino si spande nella notte»[15]).

---

[13] M. Tiella, *Gli strumenti per la musica antica in* "Francesca da Rimini" *e* "Giulietta e Romeo", in *Riccardo Zandonai*, Milano 1984, pp. 307-310:307.

[14] Ivi, p. 308.

[15] Rossato, *Giulietta e Romeo*, Ricordi, Milano 1922, p. 10.



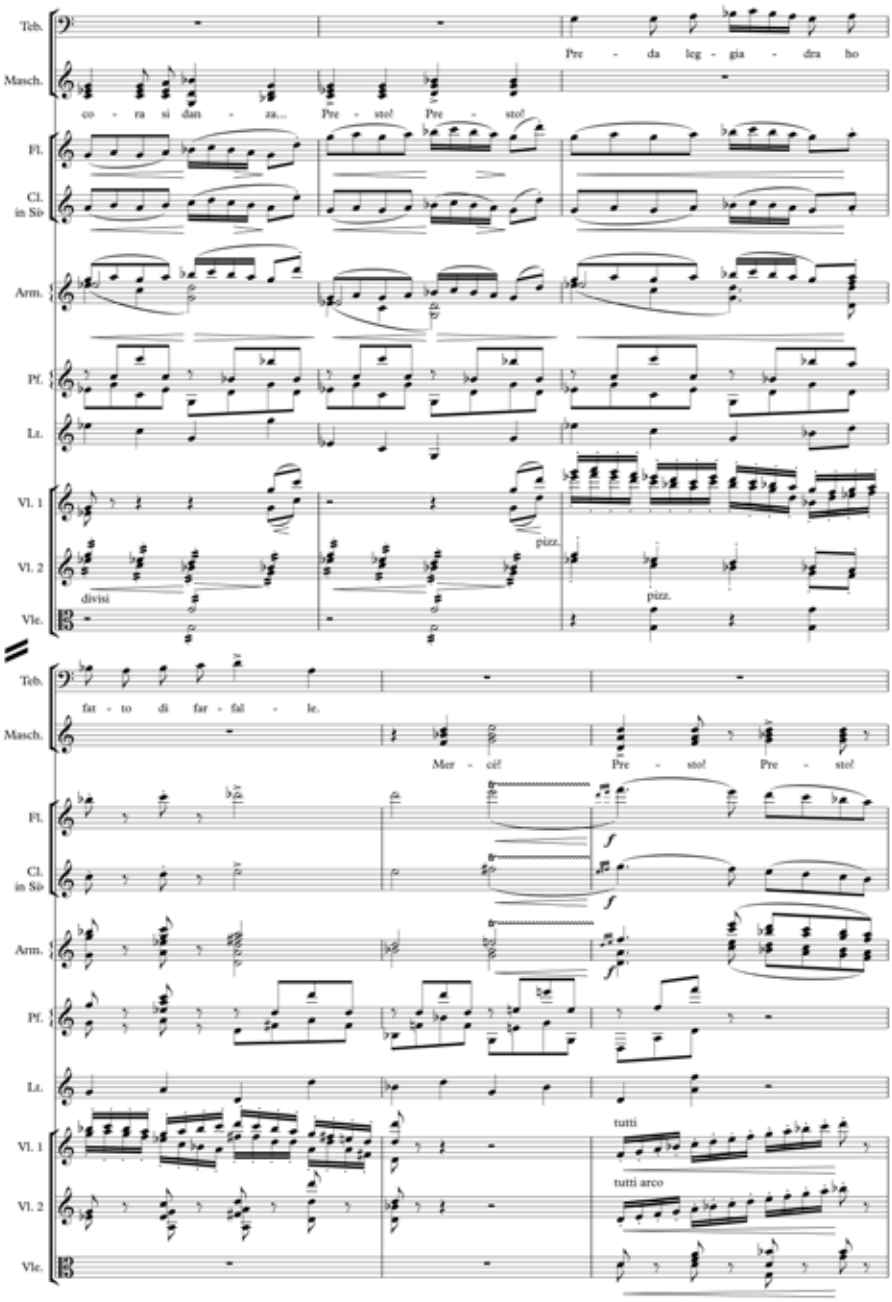
Es. 14, Atto I, da 11 a 4 prima di 1.

Vediamo nell'Es. 14 come è strutturato questo momento. Ci troviamo all'inizio del primo atto: appena dopo i due accordi iniziali è proprio l'orche-

strina che "entra in scena" intonando appunto la musica proveniente dall'interno di un'osteria. Il periodo musicale è costituito da due semifrasi in cui pianoforte e liuto accompagnano i fiati e l'armonio a cui è affidata la melodia principale. Per quanto riguarda il sistema armonico, ci accorgiamo come l'intera frase sia costruita su un modo di Re, indicato dalla *finalis* sul Re e dalla *repercussio* sul La. La prima semifrase (fino alla sesta battuta) è costruita su un Re dorico (il Si naturale e il Do naturale lo differenziano da un Re minore); la seconda semifrase vede l'introduzione del Si♭, e quindi la modulazione da Re dorico a Re eolio. L'ultima battuta è un'eccezione al Re eolio per la presenza del Si naturale e del Sol#, ma non inficia l'assetto modale poiché nella battuta successiva l'orchestrina lascia il posto all'orchestra che intona una settima diminuita (Re-Fa-Sol#-Si). Proprio il liuto, unico strumento "antico", è relegato qui ad un ruolo minimale di accompagnamento; lo ritroveremo come strumento concertante o solista in un altro momento dell'opera.
In questo secondo passaggio (Es. 15) siamo ancora nel primo atto all'interno dell'osteria, ma rispetto al primo episodio notiamo l'intensificazione della velocità e delle modulazioni interne. Anche questo momento è caratterizzato da una melodia cantata da Flauto e Clarinetto e da una linea di basso continuo affidata al Liuto; il Pianoforte riempie con arpeggi l'armonia, mentre l'armonio si muove contrappuntisticamente rispetto alla melodia.
Uno sguardo all'aspetto armonico conferma la difficoltà di un'analisi incontrovertibile: le prime due battute sono in modo di Re, ma, essendo la scala difettiva del VI grado, non si può stabilire se dorico o eolio. Il VI grado (Si♭) entra solo nella terza battuta, suggerendo l'ipotesi di Re eolio; ma l'andamento armonico e gli accordi eseguiti dalle Maschere ci orientano per la scala di FaM. Si passa infatti attraverso il IV, il I, il II, il VI e infine il V grado che risolve sulla tonica. Nella quinta battuta, il Mi♭ segnala un'altra modulazione su un probabile modo di Sol; probabile poiché nelle prime due battute manca il VII grado: Sol eolio o Sol*m* armonico? Grazie al movimento dei violini nella battuta successiva possiamo ipotizzare si tratti di un Sol eolio (con Fa naturale), ma subito dopo l'ipotesi viene smentita da un accordo di ReM chiaramente utilizzato con funzione di dominante di Sol*m*. La particolarità è che questo accordo di ReM risolve sul III grado della scala (Si♭M con Fa naturale), per poi passare dal VI grado con l'accordo diminuito Mi-Sol-Si♭ (torna il Mi naturale) continuando con una cadenza V - I, in cui entrambi gli accordi, se guardiamo gli archi, presentano sia il Fa naturale che il Si♭. La conseguenza da trarre è che si sia trattato semplicemente di un episodio in Sol eolio, a cui la presenza del ReM conferisce un colore tonale o una tensione particolare.

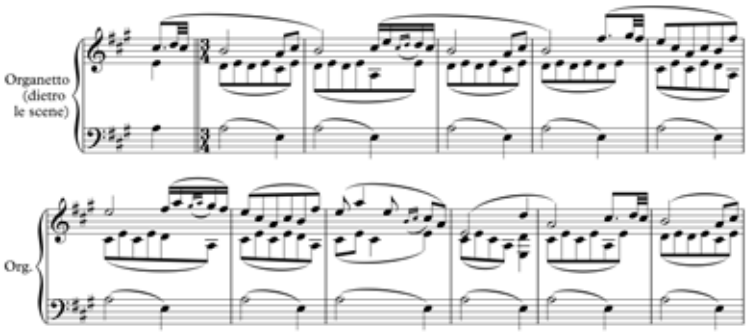
Teb.
Pre - da leg - gia - dra ho
Masch.
co - ra si dan - za... Pre - sto! Pre - sto!
Fl.
Cl. in Sib
Arm.
Pf.
Lt.
Vl. 1
pizz.
Vl. 2
divisi
pizz.
Vle.

Teb.
fat - to di far - fal - le.
Masch.
Mer - cè! Pre - sto! Pre - sto!
Fl.
Cl. in Sib
Arm.
Pf.
Lt.
Vl. 1
tutti
Vl. 2
tutti arco
Vle.



Es. 15, Atto I, da 5 a 10 dopo 8.

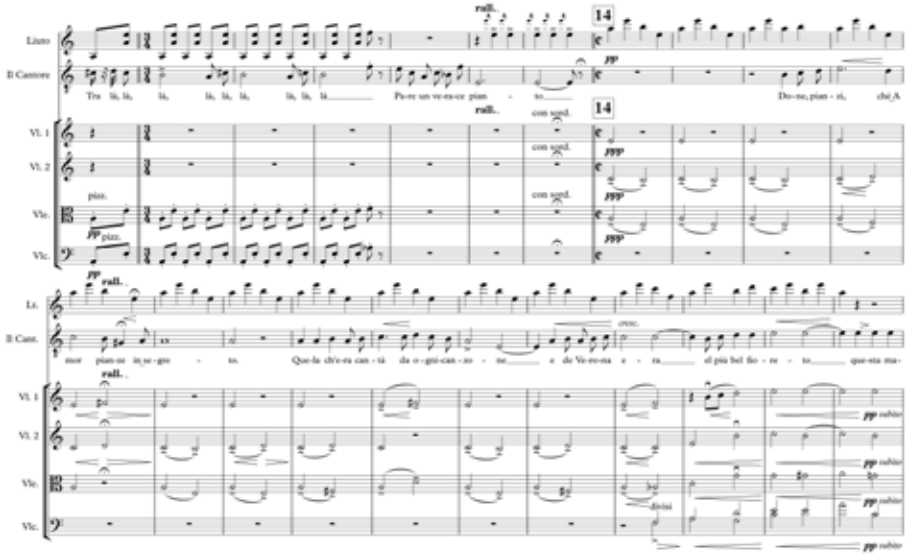
Un altro episodio in cui è presente l'orchestrina è l'inizio del secondo atto: qui l'organetto introduce le Fanti e Isabella festeggianti l'avvento della primavera e della Pasqua (Es. 16).



Es. 16, Atto II, da 13 a 2 prima di 1.

Anche qui domina l'ambiguità armonica. L'episodio sembra essere in LaM, ma subito spicca l'assenza del Sol#, a parte due passaggi molto rapidi, in trentaduesimi, in cui il Sol# non è nemmeno utilizzato come *sensibile*, ma quasi come ornamento. Rientriamo così in un contesto modale (La ionico o misolidio). Probabilmente l'interpretazione più sostenibile è quella dell'influsso verista nell'estetica zandonaiana: l'estrema consonanza dell'episodio e la totale assenza delle tensioni tipiche dell'armonia tonale, unite all'andamento regolare di ogni battuta, si prestano ad evocare e ad introdurre la sensazione di pace e gioia che prenderà successivamente voce nelle parole di Isabella e delle Fanti.

L'Es. 17 ci porta all'episodio musicale in cui il liuto è co-protagonista: siamo nel III atto, quando il Cantatore preludia sul suo strumento (il richiamo è ad uno stile da *troubadours*), intonando poi una melodia struggente. Se l'accompagnamento gira su tre sole note (La, Mi e Si) la melodia del Cantatore permette di intuire il contesto armonico, nonostante le evidenti ambiguità care a Zandonai. Il canto parte con un Do#, nota abbandonata già nella terza battuta a favore di un Do naturale. L'esiguità delle note in queste prime battute non aiuta a definire il quadro né come modale né come tonale. Con le quattro battute seguenti, il discorso si complica ulteriormente, per la presenza del Si, ma anche del Si♭, del La, ma anche del La♭. Considerando unicamente la melodia del Cantatore dalla terza battuta fino alla fine della frase, potremmo identificare la modalità di Mi frigio difettivo: frigio per la *finalis* (Mi) e l'intervallo di seconda minore Mi - Fa, difettivo poiché manca-


Liuto
Il Cantore
Vl. 1
Vl. 2
Vle.
Vlc.
Li.
Il Cant.
rall.
14
con sord.
pizz.
cresc.
Tra la, la, la,

musica dell'epoca medioevale, evocare antichi mondi lontani, la musica delle osterie, la musica di un Cantatore, atmosfere decisamente lontane dal mondo sinfonico pomposo del primo Novecento. Zandonai ha abilmente fuso gli elementi di antico con le tecniche compositive tipiche del tardo-romanticismo, senza però esimersi dall'esplorazione tanto cara alle avanguardie. Tutto ciò per garantire fedeltà alle vicende e alle atmosfere dei luoghi narrate nel libretto. Forse quindi la parola-chiave per l'interpretazione del suo stile compositivo non è l'"antico", ma la "veridicità", l'evocazione di un'età lontana.

Marco Uvietta

Invenzione timbrica e orchestrazione in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

Abstract: This essay analyzes both the features of orchestration in Zandonai's *Giulietta e Romeo*, and the strategies of timbral invention that involve not only the instruments but also the chorus: it is in fact subjected to different types of sound spatialization, contributing significantly to the timbral connotation of the opera.
The aspect of timbral invention is investigated in its close relationship with the dramaturgy, specifically with the network of motivic relationships that contribute to the psychological connotation of the characters and the progress of the drama. Orchestration, therefore, also acts as an instrument of dramaturgical-musical continuity.
In Zandonai's orchestra, specifically in this opera, a dual aptitude is evident: on the one hand to sound painting, as can be seen in the introductory parts of all three Acts, and on the other hand to kinetic and gestural function, for example in the Intermezzo of Act Three.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, orchestration, timbre, spatialization.

Introduzione*

Un discorso musicologico sull'orchestrazione implica sempre problemi di natura metodologica ed espositiva di ardua soluzione: da una parte, nell'ambito specifico del teatro musicale, si tende a valutare solo la funzionalità dell'orchestrazione alla resa drammatica, approccio esposto al rischio della sovrinterpretazione; dall'altra, soprattutto nell'eventualità in cui la partitura sia di difficile reperimento – come in questo caso[1] –, l'esemplificazione musi-

* Desidero ringraziare Federica Fortunato per i preziosi consigli e per avermi fornito utilissime informazioni bibliografiche, oltre che suggerimenti per l'impostazione generale di questo saggio.

[1] La Partitura dell'opera *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai, pubblicata da Ricordi come manoscritto litografato nel 1922, è visualizzabile nel sito dell'editore, ma date le sue dimensioni non è di facile lettura.

cale (e la sua descrizione) rischia di fotografare alcuni istanti isolati, perdendo di vista l'importanza dell'invenzione orchestrale nella progettualità formale, ossia nell'impostazione di contesti generali di continuità e/o di discontinuità dell'ambientazione sonora. Ciò implica molto spesso un eccesso di attenzione alla funzionalità espressiva locale a discapito di uno sguardo, non solo estetico bensì anche tecnico, sulla progettualità complessiva.

Un altro rischio insito nella trattazione musicologica dell'orchestrazione consiste nella descrizione per analogia, dove le attitudini del compositore considerato 'minore' vengono assimilate per somiglianza a quelle di un 'maggiore' consacrato dalla storia e iniziatore di una corrente. A livello puramente epidermico, l'orchestrazione di Zandonai potrà essere considerata ora straussiana, ora pucciniana, ora debussiana, laddove però queste somiglianze potrebbero essere ampiamente influenzate anche da fattori diversi. Non possiamo tuttavia negare una certa utilità a comparazioni di questa natura, qualora servano a veicolare immagini sonore immediatamente riconoscibili e a circoscrivere il campo di ciò che un ascoltatore si può aspettare di sentire[2].

Senza trascurare esperienze musicologiche pregresse, in questo saggio tenterò di impostare l'analisi dell'invenzione timbrica e dell'orchestrazione su fattori strutturali e funzionali complessivi, approccio che ritengo più adeguato al *modus operandi* di Zandonai: che il compositore roveretano fosse un abilissimo orchestratore è fatto ormai risaputo e molte volte ribadito. Non è questa la sede per magnificare la sua maestria e la sua padronanza dell'orchestra, testimoniate dalle infinite attenzioni strumentali di cui è disseminata ogni sua partitura, compresa quella di *Giulietta e Romeo*; su di esse ci si soffermerà solo in quanto funzionali a una progettualità più estesa.

1. Strategie di spazializzazione sonora e ricerca timbrica

È opinione condivisa che nell'opera italiana dell'Ottocento e del primo Novecento la dislocazione differenziata delle fonti sonore sia un espediente di natura drammatica, finalizzata a favorire una percezione più realistica dello spazio della rappresentazione, ovvero a rappresentare azioni che si svolgo-

[2] Cfr. L. Summer, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte,* Atti della giornata di studio (Rovereto 11 novembre 1994), Accademia degli Agiati, Rovereto 1995, pp. 91-103. Il saggio di Summer fornisce un utile ed efficace *excursus* sulle particolarità di orchestrazione delle opere teatrali e delle principali pagine sinfoniche; perlopiù l'autore adotta il metodo comparativo, circostanza che gli consente di non inserire alcun esempio musicale nel testo.

no simultaneamente o successivamente in luoghi diversi da quelli circoscritti dal teatro. Ciò pertiene all'orizzonte della sottile e mutevole dialettica tra realtà e finzione di cui da sempre si nutre il teatro musicale. Più raramente si riflette sul fatto che la lontananza non riduce soltanto il volume sonoro, bensì influisce anche sul timbro: un suono proveniente da lontano, da dietro le quinte, dalle balconate, dal palcoscenico anziché dalla buca d'orchestra, ha anche un timbro diverso. La spazializzazione del suono è dunque anche una strategia timbrica, che precede nelle intenzioni le più ampie possibilità offerte nel secondo Novecento dalle risorse elettroacustiche. Uno dei segni più evidenti dell'appartenenza dell'opera di Zandonai alla tradizione italiana è proprio il ricorso alla spazializzazione sonora, sottoposta a un raffinamento e a una rifunzionalizzazione forse senza precedenti. Per la sua epoca, Bellini aveva dato saggi quasi sperimentali di spazializzazione finalizzata alla riproduzione di ambientazioni *en plein air*[3]. Zandonai segue la stessa strada, aprendo il teatro a spazi immaginari, secondo un principio ancestrale: l'uomo percepisce lo spazio valutando anche come vi si diffonde il suono. L'esito è un'invenzione timbrica che agisce sull'immaginazione sonora e sulla finzione teatrale, che paradossalmente più diventa realistica, più risulta misteriosa e simbolica. Come ha osservato Marco Tiella,

> Dal punto di vista musicale, sia la banda che l'orchestrina o il solista assumono […] la funzione di "eco", o simulando la lontananza o contrapponendo, oltre alla diversità di timbro, anche un'evidente diversità di volume. Strumenti inconsueti possono persino dare all'eco musicale quel particolare carattere timbrico per cui anche l'eco reale ritorna all'orecchio con *nuances* più raffinate di quelle provocate dai suoni che l'hanno generato [*sic*]. Nasce da tutto ciò una più complessa fruizione psicoacustica: alla collocazione inusitata ed inattesa nel gioco scenico e musicale si aggiunge la esclusività nella ricerca inventiva e nella preziosità timbrica, che si esaltano a vicenda quali componenti basilari dell'"effetto"[4].

---

[3] A puro titolo esemplificativo, nel N. 1 Introduzione dei *Puritani* di Bellini si pensi ai Tamburi «sul teatro dai due lati opposti» (batt. 242 sgg.) e agli strumenti «sul teatro» che imitano l'organo («Odesi un preludio di armonia religiosa entro la fortezza»; batt. 419 sgg.); nella *Straniera* l'efficace effetto di avvicinamento nella Romanza di Alaïde nel N. 3 Scena, Romanza di Alaïde e Duetto Alaïde – Arturo (batt. 68 sgg.).

[4] M. Tiella, *Gli strumenti per la musica antica in "Francesca da Rimini" e "Giulietta e Romeo"*, in *Riccardo Zandonai*, Atti del "Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai" a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 307-310: 308.

Oltre all'organico di una grande orchestra con Fiati a 3 (tranne la coppia di Fagotti, le due abituali coppie di Corni e un Trombone basso aggiunto al trio di Tromboni), Timpani, Arpa, Percussioni, Archi, la partitura di *Giulietta e Romeo* prescrive anche strumenti diversamente dislocati: Campane interne, Tamburo sulla scena e un'Orchestrina dietro le scene[5]. L'organico dell'Orchestrina è molto interessante, in quanto, oltre al Flauto e al Clarinetto con funzioni eminentemente melodiche, comprende strumenti estremamente caratterizzati dal punto di vista timbrico: l'Armonio può creare tappeti sonori eterei, immobili e impalpabili, mentre il Pianoforte (benché "con le corde velate di carta"), il Liuto e il Triangolo dispongono del "lasciar vibrare", permettendo, dopo l'attacco del suono, un effetto di riverbero che in orchestra solo l'Arpa e la Celesta possono ottenere: un'ottima 'alleanza' fra buca orchestrale e dislocazione dietro le scene. Resta il dubbio se l'Organetto dietro le scene prescritto nell'Atto secondo sia lo stesso strumento denominato "Armonio" nel primo[6].

Alle lontananze strumentali si aggiungono quelle vocali, per la precisione corali. A seguire, per ordine di entrata, elenco i gruppi corali soggetti a spazializzazione:

Atto primo
- Coro di maschere «(dall'interno)» (7 dopo 5)[7], che poi entrano in scena dal ponte (2 prima di 6), quindi «scompaiono per il vicolo» (9 prima di 9);
- Coro di Montecchi, «(dall'interno)» dell'osteria, con accompagnamento di bicchieri percossi, anch'essi da dentro (3 dopo 10); poi il Coro uscirà (didascalia a 16);

[5] Vedi Appendice. Come in generale in tutta l'opera dell'Ottocento, anche in questa partitura novecentesca le indicazioni sulla posizione degli strumenti non presenti in buca soffre talvolta di una certa imprecisione redazionale.

[6] Non si può escludere che il termine "Organetto" si riferisca a strumenti antichi specifici, ancora in uso fra l'Ottocento e l'inizio del Novecento nell'Italia centro-meridionale e in Sardegna, più simili alla categoria delle fisarmoniche che a quella dell'Organo propriamente detto (vedi *Organetto*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il lessico, III, UTET, Torino 1984, p. 477). Anche alcuni tipi di Armonio possono avere la conformazione della Fisarmonica (vedi *Armonio*, ivi, Il lessico, I, 1983, pp. 166-167, con specifico riferimento alla Physharmonika del viennese Anton Häckl). Invece secondo Tiella «dalla scrittura su due righi della parte e dall'estensione della stessa, [lo strumento] risulterebbe essere identificabile in un vero organo, sia pur di dimensioni ridotte ("organetto")». Tiella, p. 310.

[7] Poiché nella partitura edita da Ricordi non è presente la numerazione delle battute, si utilizza il sistema di indicare i numeri di chiamata come riferimenti, rispetto ai quali si specifica il numero di battute prima o dopo. Quindi, 7 dopo 5 indica la settima battuta dopo il numero di chiamata 5; 2 prima di 6 indica, contando a ritroso, la seconda battuta prima del numero di chiamata 6. Un numero da solo indica il numero di chiamata, mai un numero di battuta.

- «Voci lontane» della ronda, coro maschile a quattro parti, associate a Tamburi dietro le scene (1 dopo 31);
- Coro dalla casa dei Capuleti insieme all'Orchestrina interna (7 prima di 32), che tornerà con grande efficacia dopo l'idillio di Giulietta e Romeo (11 dopo 43);
- Coretto di donne dietro le scene dopo il secondo momento lirico di Giulietta e Romeo (7 dopo 51).

Atto secondo
- «Coro [misto] dietro le scene lontanissimo» (2 dopo 26), «perdendosi» (10 dopo 26);
- «Coro lontano ma più vicino della 1ª volta» (8 dopo 27);
- «Coro dietro le scene ma più vicino della 1ª e della 2ª volta» (6 dopo 29);
- «Coro dietro le scene» (3 dopo 30), indicazione generica, da intendersi come la precedente;
- «Coro [dietro le scene] (voci più lontane)»;
- «Voci lontane» (33), insieme ai Tamburi dietro le scene.

Atto terzo
- «Parte del Coro dietro le scene» (3 dopo 5);
- «Coro sulla scena», mentre si dissolve («perdendosi») il «Coro lontano», cioè dietro le scene (9 dopo 5);
- «Coro dietro la tela» nell'Intermezzo (7 dopo 2 e 12 dopo 5);
- «Voci dal chiostro» insieme a Campane «(lontanissimo)» (16);
- «Voci dalla strada» (5 dopo 16);
- «Voci dal chiostro (più vicine della 1ª volta)» (19), sempre associate a Campane;
- «Voci dalla strada» (10 dopo 20), «spegnendosi» a 8 battute dalla fine dell'opera.

Uno sguardo empirico a questa lista è già sufficiente per soppesare l'importanza in quest'opera di una dimensione estesa dello spazio teatrale, che è anche orizzonte immaginativo e invito all'immedesimazione totale, non tanto nei personaggi, che appartengono all'immaginario collettivo e si stagliano statuari contro lo sfondo, quanto nell'atmosfera generale, che risulta quasi 'dipinta' dall'invenzione timbrico-spaziale. In questa prospettiva, un confronto con le descrizioni sceniche generali può risultare illuminante ed evidenziare – o meglio, confermare – un'attitudine 'visiva' dell'immagina-

zione sonora zandonaiana[8]. Prendiamo ad esempio la prima didascalia scenica dell'opera:

> Una piazzetta. In fondo, una piccola casa bassa con un portichetto a colonne quadre ed alcuni rozzi tavoli, disposti qua e là, presso la porta di un'osteria, illuminata dall'interno di luce rossastra. A sinistra, un vicolo, formato dalle mura della piccola casa e da quelle alte e massicce del palazzo dei Capuleti.
> A destra, un ponte. Lì presso un'altra osteria con la porta a vetri pure illuminata di luce rossastra.
> È notte. Luci tremule in lontananza, oltre il ponte. Nel chiarore delle vetrate delle due osterie passano e ripassano le ombre degli uomini che sono nell'interno. Silenzio[9].

A prescindere dalle disposizioni relative all'organizzazione dello spazio scenico, di cui parlerò più avanti, alcune suggestioni visive si impongono all'attenzione: nell'ambientazione notturna, la «luce rossastra» che traspare dai vetri delle due osterie, le «luci tremule in lontananza», il «chiarore delle vetrate», le «ombre degli uomini che sono nell'interno», descrivono un'atmosfera sospesa, misteriosa, d'attesa. C'è anche una lapidaria suggestione sonora: «Silenzio». Ma come si realizza il silenzio nel teatro musicale? Con una musica che risuona altrove, con un "non essere qui" del suono. Il silenzio non è quindi assenza di suono, ma un essere altrove, che misura il silenzio del "qui". L'opera comincia infatti con un effetto di contrasto: un accordo esatonale difettivo (*re-si♭-sol#-mi-do*) di tutta l'orchestra ***f*** con crescendo a ***ff*** (con trilli dei Legni acuti, rullo di Timpano, di Tamburo, di Triangolo, di Grancassa e Piatti e tremolo degli Archi) che dura finché il sipario non viene alzato. L'accordo risolve a Re minore (come una nona maggiore di dominante con quinta alzata), utilizzando l'intervallo di sesta eccedente $si\flat^3$-$sol\#^4$ che risolve a la^3-la^4 e *do* come settimo grado minore (si potrebbe dire 'modale', come

[8] Vedi ad esempio M. Uvietta, *I "Quadri di Segantini" di Riccardo Zandonai: "impressioni sinfoniche" o Symphonische Dichtung?*, «Judicaria», 2009, pp. 87-101.

[9] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922, p. 1 (d'ora in poi solo Partitura). La descrizione scenica è la prima parte della didascalia pubblicata nel libretto di A. Rossato, *Giulietta e Romeo. Tragedia in tre atti* (Libretto), Ricordi, Milano 1922, p. 7 (d'ora in poi solo Libretto, la cui prima edizione è consultabile al link http://corago.unibo.it/esemplare/0000190512/DMBM22087). Le differenze fra la descrizione in partitura e la prima parte della didascalia nel libretto a stampa sono nella sostanza quasi trascurabili. Incuriosisce il fatto che nel libretto la luce della seconda osteria non sia rossastra come quella della prima, dettaglio quindi omesso in un secondo momento (forse per esigenze sceniche?).

si chiarisce successivamente). Lo spazio del teatro con sipario abbassato – un'altra dimensione virtuale possibile, di cui si avrà un ampio saggio nell'Intermezzo dell'Atto terzo – è rappresentato dal suono *hic et nunc*, vibrante, presente, gestuale: «la corona [sulla seconda battuta] è tenuta finché la tela è alzata», quasi come se l'accordo stesso, pieno, potente, vigoroso, alzasse il sipario con forza ma non con sforzo. E l'accordo ***ff*** di Re minore a sipario appena alzato lascia immediatamente il posto al silenzio del 'qui', ovvero a una musica altrove, suonata ***p*** dall'Orchestrina dietro le scene (***mf*** per Flauto e Clarinetto, appena in evidenza). In pochi istanti lo spazio teatrale bascula in tre dimensioni diverse: da quella del teatro a sipario chiuso a quella del palcoscenico a quella dietro le scene.

Per comprendere meglio la progettualità timbrico-spaziale dell'Atto primo può essere utile tentare una sommaria visualizzazione della scena. Come prescrive la didascalia iniziale – e limitandoci ai soli dati logistici – sul fondo abbiamo l'osteria dei Capuleti, a destra, in prossimità di un ponte, quella dei Montecchi, e a sinistra un vicolo adiacente al palazzo dei Capuleti. Fra questi tre poli si realizzano i movimenti in scena di tutto l'Atto primo, comprendendo tutte le combinazioni fra esterni e interni. Come si può vedere nell'elenco delle spazializzazioni del Coro, le Maschere escono sulla scena dal ponte (sulla destra), attraversano la piazza e scompaiono nel vicolo (a sinistra): il percorso è dunque interno-esterno-interno. Ma le variazioni timbriche implicate da questo movimento sono rese più complesse nel momento in cui riprende a suonare l'Orchestrina dietro le scene (8) e il coro di Maschere reagisce a questo richiamo («Udite, udite? Ancora si danza… Presto! Presto! Mercé! Presto! Presto!»). All'Orchestrina interna si unisce, all'esterno, un organico orchestrale cameristico, dapprima solo Archi acuti con sordina ***pp***, poi Arpa, Flauto e Clarinetto, con un progressivo addensarsi dell'orchestra, mentre l'Orchestrina si dilegua («perdendosi») in un'efficacissima dissolvenza incrociata. E mentre l'orchestra continua ad addensarsi, si dilegua anche il coro di Maschere («Tebaldo e le Maschere scompaiono per il vicolo»). La tridimensionalità timbrico-spaziale che ne deriva determina la percezione di uno spazio esteso quasi surreale.

Più netta è la distinzione fra interno ed esterno nella *Chanson à boire* dei Montecchi, che cantano ***f*** e in modo «sgarbato» all'interno dell'osteria con «accompagnamento di bicchieri» percossi (anch'essi all'interno), mentre all'esterno l'orchestra suona ***f*** un accompagnamento molto ritmico, quasi marziale, che instaura rapporti armonici complessi ed ambigui col coro interno (a 10 l'orchestra comincia l'accompagnamento in Fa minore su un doppio pedale di *la* e *mi*, il coro attacca dopo due battute in La maggiore mentre l'orchestra

passa a Do# maggiore sullo stesso doppio pedale ecc.). Questa ambiguità fra la sguaiata e volgare goliardia dei Montecchi e l'inquieta armonia dell'orchestra – quasi un commento extradiegetico finalizzato allo straniamento della situazione – anticipa la rissa imminente fra Capuleti e Montecchi: «I Capuleti, sotto il portico [cioè davanti alla loro osteria], raggruppati, ascoltano in silenzio». È il silenzio di un'atmosfera incombente, sospesa, nervosa. Inevitabilmente il *f* dell'orchestra non potrà essere equivalente, in termini di volume, a quello del Coro di Montecchi, che è all'interno. Sarà compito del direttore d'orchestra trovare l'equilibrio giusto, ma in ogni caso il timbro di un suono *f* lontano è diverso da un suono *p* vicino. Inizialmente la *Chanson à boire* dei Montecchi deve essere percepita dai Capuleti un po' ovattata, tanto da richiedere «silenzio»; ma a 5 prima di 11 il Coro dei Montecchi attacca *ff* «esageratamente forte e sgarbato» (sempre dall'interno). Il rapporto interno/esterno rappresenta la tensione crescente e il contrasto fra la spavalderia e l'eccessiva euforia dei Montecchi e il silenzio minaccioso dei Capuleti. Solo più tardi, a 15, i Montecchi si accorgono della minaccia e cominciano a uscire dall'osteria; a 16 «son tutti sull'uscio…» e provocano i Capuleti. La preparazione della rissa è gestita con estrema accortezza musicale, con atmosfere sospese e figure musicali di forte carattere gestuale, continuamente interrotte come un'energia potenziale che si libererà appena l'occasione sarà propizia: a 7 dopo 21 «la zuffa si accende furibonda».

Anche le schermaglie fra la Donna di facili costumi, che si manifesta con una «risata forte» un po' sguaiata, e il non meglio specificato Montecchio – poi anche i Capuleti Gregorio e Sansone – è un espediente per tenere sospesa la situazione, con una musica e un insieme di stratagemmi timbrici e scritture orchestrali che dipingono l'atmosfera, mantengono alta la tensione e stentano a prendere una direzione. Ma è interessante notare come l'uscita dalla dimensione dell'ambientazione 'atmosferica' e l'inizio dell'azione *hic et nunc* coincidano con la sortita di Romeo mascherato («Branco di servi! Giù le spade!») che pone fine allo scontro. Gli stratagemmi 'impressionistici', mescolati alle strategie di spazializzazione di tradizione operistica italiana, lasciano il posto a una musica d'azione, dove l'elemento gestuale assume di nuovo, come all'inizio dell'opera, un ruolo centrale (ma di questo si parlerà più avanti).

Di fatto, i personaggi principali agiscono sempre nella dimensione del *hic et nunc*, non essendo mai coinvolti nella dimensione spazio-temporale onirica e irreale che è stata descritta sinora. Ciò non è affatto scontato, se si considera l'importanza drammatica che non di rado nella tradizione operistica ottocentesca viene attribuita a strategie di spazializzazione applicate a singoli personaggi: esempio emblematico la replica della Canzone del Duca

di Mantova nell'Atto terzo di *Rigoletto*, percepita a distanza dal protagonista. Nella *Giulietta* di Zandonai la spazializzazione è sempre prima di tutto ambientazione sonora, invenzione di uno spazio modulare che è dramma nella misura in cui apre il teatro a un "altrove" onirico, irreale e straniante, uno sfondo pluridimensionale contro il quale si stagliano i personaggi principali con una definizione quasi iper-reale, in un "qui" e "ora" che nella dimensione archetipica della vicenda shakespeariana è anche un "ovunque" e "sempre". Giulietta, Romeo e Tebaldo assumono la loro statuaria potenza in virtù dell'atmosfera irreale e opprimente in cui si sviluppa il loro agire: un agire di cui si conoscono le conseguenze sin dal principio.

Dall'alterco fra Tebaldo e il Mascherato (ossia Romeo) si sviluppa nuova aggressività, che viene sedata solo dall'arrivo della scolta: «Gli uomini e Tebaldo si sbandano confusamente. L'oste serra in fretta la porta e spegne la lampada. Si abbuia anche l'altra osteria»[10]. La conclusione dell'ambientazione visiva – e luminosa – dell'inizio dell'opera corrisponde alla dissolvenza sonora del Coro dei Montecchi e di quello dei Capuleti: «le voci si perdono dietro le scene», mentre «lontanissimi» si sentono i Tamburi dietro le scene che scandiscono un ritmo di marcia («Si ode lontano il rullo dei tamburi e il passo cadenzato della scolta»)[11]. Alle «voci lontane» della ronda (coro vocalizzato di Tenori I-II, Baritoni, Bassi) fa eco il Coro dei Capuleti (Soprani e Tenori), anch'esso lontano («dalla casa dei Capuleti»).

Questo passo, che precede la sortita di Giulietta, merita particolare attenzione perché propone un'ambientazione sonora nuova, timbricamente molto caratterizzata e una 'regia' della spazializzazione assai complessa. La dissolvenza/allontanamento del Coro dei Montecchi e di quello dei Capuleti è accompagnata anche da quella del rullo dei Timpani in diminuendo (poi perdendosi a 3 prima di 31) e della Grancassa (anch'essa perdendosi). Da questo brontolio nel registro grave (*la*[1] di Timpani a cui si aggiungono accordi nel grave dei Fagotti con Clarinetto basso e Corni) emerge solo gradualmente il ritmo di marcia dei Tamburi dietro le scene «lontanissimi» che attaccano in ***pppp*** (quindi inizialmente inudibili) a 8 prima di 31. La loro progressiva emersione non dipende dall'incremento dinamico, ma dall'avvicinamento (a 3 prima 31 «avvicinandosi a poco a poco»). Poiché il ritmo dei Tamburi è associato, come abbiamo visto, al «passo cadenzato della scolta», dobbiamo immaginare in questo passaggio anche il rumore dei passi dei soldati sul

[10] Partitura, Atto primo, p. 99; Libretto, p. 18.
[11] Partitura, Atto primo, p. 101; Libretto, p. 19.

palcoscenico, cui è associato anche il loro coro vocalizzato (voci lontane che attaccano a 1 dopo 31). È proprio a 31, con l'indicazione Andante sostenuto (♩ = 73) marcatissimo, che comincia un tema di marcia modale (modo eolio trasposto a Re con alcuni gradi mobili nella seconda parte)[12] strumentato in modo cameristico. Innanzitutto, la scelta di affidare il tema ai due Clarinetti all'unisono nel registro grave, raddoppiati dai Violoncelli, conferisce un tono inquietante e sinistro al carattere apparentemente innocuo di questa marcia[13]. L'indicazione «espress[ivo] e doloroso» attribuita ai Violoncelli suggerisce quasi una connotazione funebre (di fatto, quando questa melodia riapparirà alla fine dell'Atto secondo dopo l'uccisione di Tebaldo, avremo la conferma del suo carattere funereo). La strumentazione si completa con i pizzicati dei Contrabbassi divisi a due e delle Viole, oltre che con il ritmo dei suddetti Tamburi scandito anche dai Timpani (un pedale di *re*^{2}). A 11 prima di 32 la strumentazione si arricchisce del timbro caratteristico dell'Orchestrina interna (definita «dietro le scene» all'inizio dell'opera): la strumentazione cameristica viene immersa nel fluido dei timbri a distanza, interni, filtrati da ostacoli architettonici, quindi soffusi, ovattati, straniati. È la dimensione timbrico-spaziale del «Coro dalla casa dei Capuleti» che attacca a 7 prima di 32, anch'esso vocalizzato; mentre svaniscono sia il Coro sia l'Orchestrina («perdendosi» a 4 prima di 32), concludono la loro lunga melodia anche i due Clarinetti su un *sol*^{2} tenuto, e contemporaneamente compaiono le limpide sonorità pentafoniche dell'Arpa nel registro acuto e la fascia di armonici con sordina dei Violini I. Su questo tessuto trasparente e rarefatto attacca il Banditore («Genti, alle case. Serrate le porte…»), mentre «appare la scolta», la cui presenza sonora – assai caratterizzata finché si muoveva in un "altrove" immaginario – è ridotta ora a una semplice pulsazione isocrona di Grancassa: la presenza visiva surroga quella sonora. C'è un criterio contrappuntistico che regola i livelli di lontananza/vicinanza, le dissolvenze incrociate, gli avvicendamenti di ambientazione sonora e di densità delle *textures*. In questo passo l'immaginazione timbrica di Zandonai sembra più attratta

[12] A 7 dopo 31 viene introdotta l'altezza *re♭*^{3} (= *do#*^{3}), 7° grado alzato che produce un intervallo di seconda eccedente col 6° grado *si♭*^{2} (indichiamo sempre i suoni reali); a 9 dopo 31 il 3° grado diventa maggiore (*fa#*^{2}); alla battuta successiva l'introduzione del *re#*^{2} completa il profilo di una scala ottatonica (*re#*, *mi*, *fa#*, *sol*, *la*, *si♭*, *do*, *re♭*), usata non di rado in quest'opera. La melodia passa dunque da un modo eolio trasposto a Re a una scala ottatonica, aumentando progressivamente il proprio carattere sinistro e misterioso. Successivamente torna al modo d'impianto in corrispondenza dell'attacco dell'Orchestrina interna (11 prima di 32).

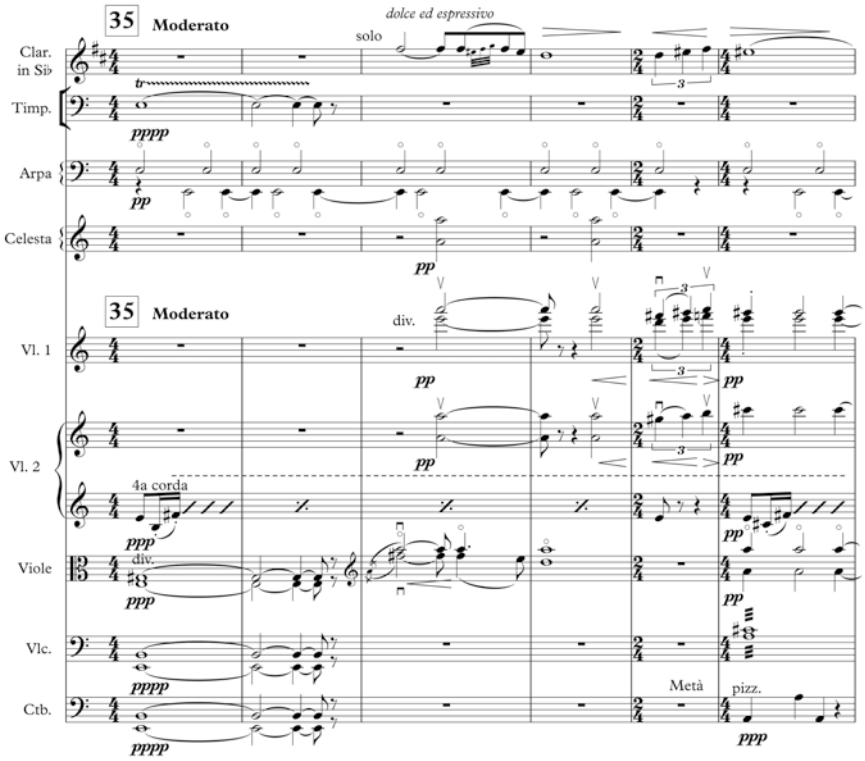
[13] Alcuni strumenti se suonati "a 2" acquisiscono una connotazione timbrica del tutto particolare e diversa dall'uso solistico; fra questi i Clarinetti e i Corni.

da un dettaglio 'muto' che dal proclama del Banditore: quando la scolta si palesa (32) «una finestra del palazzo dei Capuleti […] s'illumina: ravvolta in uno scialle bianco, una fanciulla si affaccia e guarda timorosa nella via» (si tratta evidentemente di Giulietta). Lo scintillio luminoso dell'Arpa tace esattamente quando «la fanciulla si ritrae» e «rinchiude». Ma nel frattempo, in corrispondenza della fine del proclama del Banditore (5 prima di 33), l'Orchestrina dietro le scene e il Coro dalla casa dei Capuleti si erano aggiunti all'Arpa, aggiungendo una profondità tanto più efficace in quanto si misura con la ripresa del principale connotato sonoro della ronda: a 2 prima di 33 i Tamburi, ora «sulla scena», attaccano *f* per cominciare a 33 un processo di allontanamento proprio nel momento in cui improvvisamente l'Arpa, il Coro dalla casa dei Capuleti e l'Orchestrina dietro le scene tacciono e ricompare la marcia col tema modale dei Clarinetti; «I soldati scendono dal vicolo e risalgono il ponte […] scompaiono», quindi attraversano il palcoscenico da sinistra a destra («uscendo di scena e allontanandosi» e poi «più lontani» e «sempre allontanandosi»). Nel punto esatto in cui la ronda si dilegua, il Banditore «dietro le scene» ripete l'ultima frase del proclama («avrà l'onta e la morte») con un «perdendosi» sulla nota lunga conclusiva. Col Banditore riprende per un attimo anche la trama trasparente dell'Arpa, turbata però da un rullo di Timpani su *la*[1] (da 6 dopo 34) e dal timbro cupo del trio di Clarinetti nel registro grave (due Clarinetti e Clarinetto basso) a 8 prima di 35.

Un'ambientazione timbrico-spaziale di un'azione composita e perlopiù collettiva, pianificata in ogni minimo dettaglio, fino al limite del gioco fine a sé stesso, costituisce un'efficacissima preparazione al palesamento di Romeo e alla sortita di Giulietta. Concentrare l'attenzione sugli spostamenti delle masse e dei personaggi secondari, enfatizzarne la collocazione in uno spazio immaginario espanso, polimorfo e onirico, attardarsi su dettagli e personaggi anonimi, quasi sottratti al flusso del dramma anteponendovi dove possibile la pittura sonora; tutto ciò enfatizza e scolpisce per contrasto le figure di Giulietta e Romeo nella dimensione intimistica del loro Duetto. E anche qui sembra essere una suggestione visiva a orientare l'immaginazione timbrica di Zandonai: «Una pallida luna rompe le nubi e illumina il palazzo»[14]. Pur nel suo pallore, la luce lunare sembra essere l'unica – o la prima – percezione reale, come suggerisce il solido accordo di Mi maggiore di Viole, Violoncelli e Contrabbassi sul quale si stende la ripetizione ai Violini II dell'apparente-

[14] Partitura, Atto primo, p. 112; Libretto, p. 19.

mente innocuo e ingenuo motivetto di Giulietta (35); eppure questa solidità è compensata dalla leggerezza degli armonici dell'Arpa (Es.1)[15].



Es. 1: Atto primo, 1-6 dopo 35. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Grazie a questa luce gli sguardi degli amanti si incontrano: «Il Mascherato si trae dal portico, cercando il raggio lunare che lo riveli, e subito il balcone cautamente si riapre». Il motivetto acquisisce maggior vividezza e luminosità passando all'Arpa, con accento sul *mi* di ciascun inciso corroborato dal Flauto I. «Giulietta appare» su un crescendo dell'accordo di Mi maggiore inspessito, dove il motivetto è migrato ai Violoncelli. Con un «agitandosi» e «crescendo molto» si accende il pathos (solo ora Romeo si smaschera).

[15] Tutti gli esempi musicali sono tratti dalla partitura di *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai, pubblicata nel 1922 dall'editore Ricordi.

È interessante notare come anche sotto il profilo dell'orchestrazione Zandonai strutturi il Duetto Giulietta – Romeo sulla base di modelli già noti: dopo una prima parte in stile recitativo sopra un tessuto orchestrale permeato dal motivetto di Giulietta, si possono distinguere nettamente due sezioni liriche fra le quali si colloca una sezione di 'sonoro silenzio', ovvero caratterizzata da un 'altrove' sonoro, di musica a distanza. Infatti, dopo l'apice dell'idillio amoroso della prima sezione lirica, quando Romeo riesce a salire sul verone «I due amanti rimangono avvinti così in un bacio lungo e silenzioso. D'un tratto uno sciame di maschere sbuca dal vicolo e attraversa il ponte». In corrispondenza di questa didascalia, a 43, il suono presente dell'orchestra in buca si interrompe improvvisamente e lascia il posto all'Orchestrina, che, benché suoni *ff*, proviene ora «dalla casa dei Capuleti», quindi attutita e timbricamente sfumata. A 15 prima di 44 vi si aggiunge anche il «Coro [vocalizzato] dalla casa dei Capuleti». Si tratta evidentemente del residuo di una convenzione ottocentesca: un evento improvviso e inaspettato di carattere realistico (corni da caccia a distanza, una banda militare che si avvicina e poi si allontana, un corteo funebre ecc.) interrompe l'idillio fra i due amanti. Ma in questo caso il rapporto sembra essere quasi invertito e la funzione drammatica sospesa: nel momento in cui lo sciame di maschere e la musica altrove (l'Orchestrina) si palesano, l'idillio, anziché interrompersi, giunge al suo apice col bacio, ma è evidente che l'archetipo sottinteso è il tempo di mezzo basato su musica a distanza, quello che in genere suscitava negli amanti sorpresa ed espressioni topiche come «Qual suon? …» Ma laddove nel duetto ottocentesco (almeno fino agli anni Sessanta) le sezioni liriche sospendevano il tempo in una dimensione irreale interrotta dallo spunto sonoro realistico, qui al contrario interrompono con la loro concretezza la dimensione irreale di un altrove che tende a dominare l'ambientazione.

Questa Orchestrina diafana assume qui come altrove un carattere quasi spettrale, perché, pur mantenendo le movenze e gli stereotipi della banda e della marcia, ne realizza il timbro con strumenti volutamente inadatti. Se escludiamo il Flauto, il Clarinetto e le piccole percussioni (Triangolo, Tamburello), i tre strumenti rimanenti (Armonio, Pianoforte, Liuto) non rientrano nella timbrica convenzionale della marcia bandistica, oltre al fatto che i primi due sono anche logisticamente inadeguati (ma riguardo a questo, si vedano le osservazioni proposte più avanti). Se prendiamo alla lettera le indicazioni relative alla posizione dell'Orchestrina (pp. 1 e 24 «Orchestri-

na dietro le scene»[16], p. 104 «Orchestrina sulla scena», p. 150 «Orchestrina dalla casa dei Capuleti»), dobbiamo necessariamente convenire su due ipotesi principali: 1) le indicazioni peccano dell'usuale imprecisione ottocentesca (sebbene la prescrizione «Orchestrina sulla scena» sembri difficilmente assimilabile a «Orchestrina dietro le scene»); 2) la realizzazione dettagliata delle collocazioni dell'Orchestrina è tecnicamente impossibile e l'insieme di prescrizioni logistiche vale dunque come suggestione generica. La complessa regia delle dislocazioni delle fonti sonore vale dunque, probabilmente, più a livello progettuale che realizzativo, più a livello interpretativo – come insieme di suggerimenti per la ricerca di un suono ambientale da adattare di volta in volta – che prescrittivo. In base a questa considerazione, deve essere evitata nel modo più assoluto la soluzione di comodo di utilizzare per l'Orchestrina strumenti d'orchestra disposti in buca anziché in una qualsiasi posizione dietro le scene: ciò pregiudicherebbe una delle caratteristiche più rilevanti di quest'opera, impedendo di percepire il dualismo fra dimensione onirica e reale, interdipendenti e sempre sulla soglia del rovesciamento.

Forme di illusionismo sonoro vengono dunque realizzate con i mezzi della tradizione operistica italiana: da una parte il linguaggio armonico e le tecniche di orchestrazione rimandano di frequente a soluzioni di matrice francese, soprattutto nelle sezioni più caratterizzate dall'attitudine alla pittura sonora, dall'altra il rapporto con le convenzioni operistiche, talvolta solo alluse, rimane molto stretto. Nelle sezioni liriche il rapporto con l'opera tardo-ottocentesca e con Puccini è evidente. In questo Duetto entrambe le sezioni vengono costruite come grandi climax a ondate successive, quindi con culmini parziali in progressivo incremento. L'orchestrazione è quindi funzionale a conferire enfasi a queste ondate, in modo non dissimile da molte pagine analoghe di altri autori, dal tardo Verdi (ne è un esempio il Duetto Otello – Desdemona nell'Atto primo di *Otello*) fino ai molti casi analoghi pucciniani. Certa retorica sentimentale ravvisabile in questo duetto è in larga misura imputabile al libretto, dove immagini ormai obsolete, organizzate in una metrica che ambisce a svincolarsi dagli stereotipi librettistici – ma che ricade sovente in rime dozzinali –, suggeriscono a Zandonai un registro espressivo di un acceso tardoromanticismo reso ancor più enfatico dal ricorso a convenzioni un po' consunte del melodramma italiano. Non è qui che possiamo trovare sottigliezze orchestrali, bensì, al contrario, nelle sezioni statiche, nelle oasi fra uno slancio

[16] A p. 103 «Orchestrina interna», che può essere considerata equivalente a «Orchestrina dietro le scene».

erotico e l'altro, dove anche l'armonia si affranca da logiche tensive orientate a un climax e assume dimensioni cameristiche: nei momenti di idillio. Gli ondeggiamenti debussiani ai Violini I nella sezione da 2 dopo 37, poi estesi anche ai Violini II e ai Violoncelli (da 6 prima di 38); il gioco di quinte da 38 che apre l'orizzonte ad aree pandiatoniche; gli accordi neo-madrigalistici degli Archi da 10 a 1 prima di 40, orchestrati in modo magistrale giocando su pieni e vuoti (dove inizialmente la terza dell'accordo di La è espressa in modo estremamente delicato solo dai Legni o dalla voce); i lunghi campi di armonie giustapposte espresse in tremoli degli Archi, ondeggiamenti poliritmici di Violini I e Arpa, linee melodiche ondivaghe dei Legni che sostengono la parte vocale (da 12 prima di 41); i campi armonici dominantici sospesi, senza immediata risoluzione, dove la ripetizione di figure strumentali diatoniche sospende la dimensione del tempo (da 10 a 4 prima di 42, poi ancora da 42 per 6 battute)[17]. Tutto ciò testimonia l'assimilazione delle tecniche e delle estetiche d'oltralpe, specie quelle francesi, ma viene inevitabilmente riassorbito dal pathos melodrammatico tardoromantico. L'immaginazione orchestrale di Zandonai sembra accendersi nelle atmosfere statiche ed estatiche, nella sensualità più che nell'eros e nel pathos. Ma la conformazione complessiva dei due momenti lirici di questo Duetto rimane comunque dominata dallo slancio passionale orientato a uno scopo: quello di salire sul verone nel primo cantabile, quello di una promessa di unione eterna nel secondo. È qui, nel climax estremo di 51, che le campane annunciano l'alba e quindi la fine dell'idillio amoroso («Tocchi di campana. Il cielo è chiaro»). Ed è a questo punto che «le due creature si tolgono dall'incanto»: le «campane lontanissime», il «Coretto di donne dietro le scene» e l'atmosfera eterea della Celesta col tremolo degli Archi rimandano a un altrove lontano sul quale avviene il distacco e l'addio dei due amanti: sono la lontananza e la luce dell'alba che determinano l'articolazione drammaturgica. La dialettica vicino / lontano, "qui" / "altrove" implica, come sempre in teatro, la possibilità di un rovescia-

[17] Al fine di agevolare una comprensione più chiara della scrittura e degli effetti timbrici descritti, si propone l'ascolto di un'incisione discografica, indicando i minutaggi di inizio e fine del passo in oggetto. Sebbene l'incisione scelta sia di qualità sonora modesta, essendo del 1961, documenta un'esecuzione di buona qualità e un certo equilibrio dei pesi sonori; ha inoltre il vantaggio di essere facilmente reperibile (online, anche scaricabile): Zandonai, *Giulietta e Romeo*, Antonietta Mazza Medici (Giulietta), Angelo Lo Forese (Romeo), Mario Zanasi (Tebaldo), Giuseppe Bertinazzo (Gregorio), Orchestra Sinfonica di Sanremo, Coro del Teatro Comunale di Bologna, dir. Loris Gavarini, 1961; audio transfer by David Lennick, audio restoration by Joe Salerno, Naxos Classical Archives, 2012, 980984-85 (d'ora in poi solo Naxos 1961). Si cita qui un passo tratto dall'Atto primo, da 19':30" a 25':43", corrispondente in partitura a 2 dopo 37 – 9 dopo 42.

mento fra realtà e finzione. Nella *Giulietta*, e specificamente nell'Atto primo, la dialettica è sottesa fra un reale archetipico (le azioni dei personaggi principali) e un irreale contingente (le azioni collettive e anonime). Una valorizzazione dell'immaginazione timbrica di Zandonai in *Giulietta e Romeo* non può prescindere da questa dialettica, né dai riferimenti formali e drammaturgici alla tradizione ottocentesca.

2. Un esempio di illusionismo strumentale

Anche nell'Atto secondo le più efficaci intuizioni timbriche vengono suggerite al compositore da situazioni collettive e di ambiente. È il caso del gioco del torchio, ossia delle candele, nel quale uno «sciame di fanciulle, in vesti chiare» coinvolge Giulietta. L'eletta alle gioie dell'amore sarà colei nelle cui mani si estinguerà il cero; quando Isabella, la fantesca di Giulietta, sta per scottarsi, getta il cero in un pozzo, dove continua ad ardere, ma presto si estingue: «È spento!» esclamano le fanciulle, ma Giulietta non si rassegna: «Ah! no! ch'egli arde ancora in allegranza / e vive in noi, siccome un bello fiore. Il foco è amore… […] / Il foco è gioia» (da 9 prima di 11). Proprio in questo istante, mentre le fanciulle si apprestano a riprendere la danza, compare Tebaldo. La descrizione scenica iniziale non precisa il momento della giornata in cui ha luogo l'azione, ma alcuni dettagli ci suggeriscono che si tratti del crepuscolo. Per esempio, le Fanti riferiscono che il «Il cantatore fa soave lagno / per chiamare le stelle della sera»; peraltro, il gioco del torchio presuppone che l'azione si svolga almeno all'imbrunire, per cogliere al meglio la suggestione luminosa. Inoltre, dopo che Tebaldo ha mandato via tutte le Fanti e ha chiesto dove sia Romeo, apostrofa Giulietta così: «Mentir non devi. Tutto so. Lo attendi. / È questa l'ora, da più giorni» (13 dopo 15). Il riferimento è all'incontro serale di Giulietta e Romeo nell'Atto primo.

Facile dunque immaginare, all'inizio dell'Atto secondo, un'atmosfera crepuscolare. Ed è proprio in questo momento ancora luminoso, ma appena dopo il tramonto, che possiamo ancora immaginare i dettagli forniti dalla descrizione scenica: «una muraglia merlata, coperta di edere e di fiori», «un giardino tutto fiorito», «torchieri [leggi torcieri] alle colonne» (evidentemente accesi, altrimenti il dettaglio risulterebbe inutile), «sulla muraglia nascosta da viluppi in fiore, una torretta da scolta». È l'ora in cui tutto è più suggestivo ed emozionante. L'Atto comincia, a sipario chiuso, con uno sviluppo del motivo caratterizzante di Giulietta, le cui prime tre note *mi*, *si*, *fa#* anziché essere disposte nella sequenza intervallare 4ª discendente – 5ª ascendente come alla loro prima apparizione, qui si dispongono nella forma di due 5ᵉ ascendenti, proseguendo in una frase di

quattro battute enunciata da tutti i Legni e dalla prima coppia di Corni con raddoppi su cinque ottave. Il focus drammaturgico-musicale è dunque, evidentemente, su Giulietta. Nelle battute 7-12 dall'inizio dell'Atto, anche questo motivetto si trasforma, mantenendo solo il profilo: due intervalli ampi ascendenti seguiti da un intervallo di 2ª discendente. L'orchestrazione è luminosa, brillante, ma non appena si leva il sipario, lascia il posto a timbri soffusi ed eterei: l'Organetto dietro le scene, insieme a una figura ripetuta e leggermente variata della Celesta in ***ppp***, nonché una selezione di Archi[18], prelude all'entrata quasi volatile di uno «sciame di fanciulle, in vesti chiare». La scena si apre su un'atmosfera crepuscolare quasi impalpabile, la cui irrealtà deriva anche dalla scelta oculata di Zandonai di non cogliere lo spunto realistico offerto dal libretto: «[…] un suono di vivuola viene sull'aria, dalla strada vicina» (l'espressione «sull'aria» suggerisce casomai al compositore l'idea del suono che si espande nell'etere). Non sarebbe stato difficile attribuire al Cantatore una viola reale, ma l'atmosfera straniante che produce l'Organetto dietro le scene – soprattutto nel caso in cui lo si intenda come uno strumento della categoria della Fisarmonica (vedi nota 6) – è assai più efficace ai fini dell'evocazione di un tempo e di uno spazio vago e indistinto (il riferimento dell'Organetto al Cantatore si chiarirà nell'Atto terzo, quando questo personaggio, su un generico «tra là, là, là» intonerà liberamente ma inequivocabilmente l'inizio della stessa melodia suonata dallo strumento fuori scena nell'Atto secondo; vedi nell'Atto terzo 5-7 dopo 9, 7-10 dopo 12, 12-8 prima di 13 e 5-9 dopo 13). Che l'Organetto sostituisca la viola risulta evidente dal fatto che quando Isabella dice «Il cantatore suona la vivuola sotto le mura […]» (e la didascalia prescrive «Il suono della vivuola si spande più chiaro e più vicino»), il Flauto I e il Corno inglese suonano la melodia prima affidata all'Organetto (20 dopo 1). Zandonai sceglie quindi, magistralmente, di anticipare l'illusione timbrica della «vivuola», *alias* Organetto (13 prima di 1), per rendere più chiara e più vicina la melodia attribuita nel libretto alla viola, senza tuttavia realizzarne la parte con questo strumento. Si può comunque ipotizzare che il compositore interpreti il nome dello strumento come 'viella',[19] ipotesi che spiega anche certe caratteristiche di scrittura della parte dell'Organetto: pedale di tonica nelle viole (*la*^{2}) e nella mano sinistra dell'Organetto (*la*^{2} alternato a *mi*^{2}, con effetto di dop-

[18] Violini I: «due primi soli con Sordina» ***pp***; Violini II: «4 soli div[isi]» in tremolo ***ppp***; Viole: «due sole» in tremolo ***ppp***.

[19] Ad esempio, in *Francesca da Rimini* il giullare suona la viella (vedi Tiella, p. 309). Riferendosi a quest'opera, Tiella osserva che «l'inciso per la "viola del Giullare" rifà abbastanza esattamente l'immagine di una frase musicale come si ritiene potesse essere eseguita sulla "viella", in base, ad esempio, agli scritti di Gerolamo da Moravia (sec. XII)». Tiella, p. 310.

pio pedale T-D che nelle prime quattro battute produce una sovrapposizione bifunzionale), polifonia elementare e melodia di sapore popolare.

Ci si può spingere a ipotizzare che Zandonai avesse in mente il suono della ghironda, con le sue corde di bordone e il timbro vagamente organistico. Dipenderà dall'esecutore e dal tipo di strumento il livello di assimilazione timbrica allo strumento evocato dal libretto, ma in ogni caso il fatto che la fonte sonora non sia visibile produrrà un efficace effetto straniante, funzionale all'atmosfera sospesa ed eterea della scena. Quando il «soave lagno»[20] del cantatore «si spande più chiaro e più vicino», Zandonai ricorre al suono dolcemente nasale e malinconico del Corno inglese, ammorbidito all'ottava superiore dal Flauto I. La realizzazione armonica è ora più complessa e soprattutto ricorre alla variante del motivo ricorrente di Giulietta già vista nelle battute 7-12 dopo l'inizio dell'Atto. L'uso in funzione di accompagnamento di questo motivo rientra nel processo di preparazione dell'entrata di Giulietta, che per la sua studiata efficacia andiamo ora a commentare.

3. Interazione fra la rete di relazioni motiviche e l'orchestrazione

Nell'Atto secondo, a partire da 1 l'Arpa suona un arabesco in quintine di semicrome basato prevalentemente su successioni discendenti e ascendenti di quinte giuste; ad esempio, a 1-3 dopo 1, le sette altezze centrali della successione *re*^{5}-*fa#*^{5}, *si*^{4}, *fa#*^{4}, *si*^{3}, *mi*^{3}, *la*^{2}, *mi*^{3}, *si*^{3}, *fa#*^{4}, *si*^{4} sono in rapporto di quinta giusta. Un connotato di purezza e candore che evidentemente viene attribuito a Giulietta sin dalla sua prima apparizione (vedi Atto primo, 36) e che già all'inizio della prima sezione lirica del Duetto Giulietta – Romeo assume le fattezze di questi stessi arabeschi contesti di quinte giuste (vedi Atto primo, 38 e battute sgg.); nelle prime battute dell'Atto secondo la sequenza ascendente di quinte giuste assume un'evidenza quasi tematica e si riverbera a seguire nelle figure variate nella struttura ritmica e intervallare, ma non nella conformazione figurale, che rimane sempre riconoscibile. Quando nell'Atto secondo compare in scena Giulietta con la doppia esclamazione «Eccomi! Eccomi!» (8 prima di 2) si afferma la struttura per quinte giuste, sia nella parte vocale[21], sia in orchestra[22]

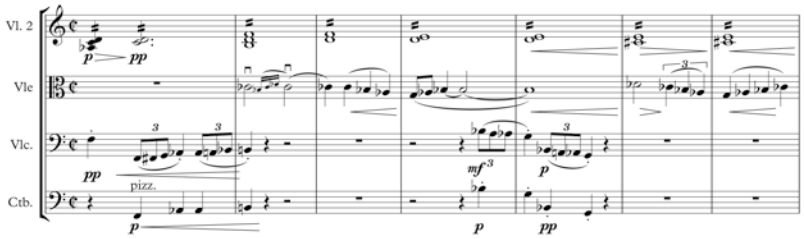
[20] Da intendersi come "soave lamento", come "cantilena malinconica".

[21] Le altezze della parte vocale sono in sequenza *la*^{4}, *la*^{3}, *si*^{4}, *mi*^{4}; la struttura latente è dunque *la*^{3}-*mi*^{4}-*si*^{4}, cioè due quinte giuste sovrapposte, come l'incipit della melodia all'inizio dell'Atto secondo.

[22] Flauti: *mi*^{4}, *si*^{4}, *fa#*^{5}, *mi*^{5} (le stesse note dell'inizio dell'Atto secondo); Ottavino e Celesta 8ª sopra, Clarinetti 8ª sotto.

nella variante 'terzinata' – il cui profilo, non la struttura per quinte giuste, era già stato anticipato nelle quattro battute precedenti. A 2 torna il gioco di quinte nell'Arpa, simile alla sezione che inizia da 1, gradualmente sottoposto a varianti intervallari. Anche qui l'orchestrazione è trasparente e leggera, con quattro soli Violini I, poi solo due, Violini II in tremolo ***ppp***, Celesta (solo qualche punto di colore), doppio pedale di quinta giusta nel registro medio delle viole (la^2-mi^3). Ma in questa dimensione coloristica spicca un semplicissimo disegno derivato direttamente dal motivo originale di Giulietta: $fa\#^3$, $do\#^4$, si^3 dell'Oboe I, dove abbassando il *si* di un'ottava si ottiene di nuovo una struttura intervallare di quinte giuste ascendenti; dal punto di vista ritmico, come si vedrà più avanti, si tratta della variante anapestica (breve-breve-lunga) dell'originale dattilico (lunga-breve-breve). Il motivo viene ripetuto identico sette volte (una per ciascuna battuta), poi subisce modifiche intervallari. Nel contesto di una orchestrazione molto trasparente e leggera, il motivo acquisisce notevole evidenza, grazie all'oculata scelta del registro dell'Oboe. In generale, la trasparenza di ampie aree conteste di intervalli di quinta giusta e diatoniche suggerisce analoga trasparenza anche nell'orchestrazione, come connotato timbrico della purezza e dell'innocenza che Zandonai, evidentemente, intende conferire a Giulietta.

Il confronto con le aree permeate dal motivo ricorrente di Tebaldo rende evidente la connotazione timbrico-motivica della protagonista femminile. L'antagonista si distingueva già in Shakespeare, e ugualmente nel libretto di Rossato, per il suo carattere iracondo. Il motivo di Tebaldo è un gesto sonoro secco e imperioso, quattro gradi di una scala cromatica discendente così distribuiti: rapida terzina che cade pesantemente su una nota più lunga in battere, talvolta anche nella versione ascendente, come alla sua prima comparsa nell'Atto primo a 6-7 prima di 2 (Es. 2).



Es. 2: Atto primo, 1-7 prima di 2, motivo di Tebaldo nei Violoncelli, prima in forma ascendente poi discendente. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Nell'Atto primo il cromatismo del motivo si espande e permea in genere tutta la *texture* orchestrale e determina anche le scelte di orchestrazione, ora greve, ora scabra, ora perentoria e impetuosa. Il motivo distintivo assume un tono mugghiante nel registro grave, ai Violoncelli (vedi 1-2 dopo 2 e 1-6 dopo 4) e soprattutto ai Contrabbassi, per esempio a 2, 4, 6 dopo 7, dove gli accordi dei Clarinetti e dei Fagotti nel registro grave gli conferiscono un tono minaccioso; sibilante e raggelante nei Legni acuti (per esempio a 11-12 dopo 9 e 15-16 dopo 24); insinuante, ambiguo, torbido quando migra progressivamente dai Legni acuti a quelli gravi (come a 1-4 dopo 26); angosciante e incombente laddove assume la funzione di ostinato (ad esempio a 3 sgg. dopo 27, dove un raddoppio di doppia ottava fra Clarinetto I nel registro medio-grave e Ottavino conferisce all'inciso una sfumatura straniante).

Che questo motivo sia il connotato motivico di Tebaldo, l'antagonista, risulta evidente nella seconda sezione lirica del Duetto Giulietta – Romeo dell'Atto primo: quando Giulietta dice «Ho paura, signore, odi, ho paura…», a 3 prima di 47 ricompare con una strumentazione molto minacciosa, Clarinetti a 2 nel registro grave ai quali rispondono i Contrabbassi. E con la stessa strumentazione il motivo ricompare in corrispondenza delle parole "nemica" e "nemico" all'interno di questi versi, dove evidentemente l'ostilità è rappresentata *in primis* da Tebaldo:

Che mai sarà [, che mai sarà] di noi
[dolce] Romeo,
se l'odio e il sangue di nostra gente
così ci struggon nel furore antico
da far di me, tua sposa,
un'eterna *nemica*
e di te, vita mia,
[un] (l')eterno (mio) *nemico*?[23]

E la massima enfasi su questo motivo è posta nel momento in cui Romeo fa esplicito riferimento a Tebaldo:

L'odio di nostra gente, *egli*[24], e la sorte
torre da te non mi potranno più.

[23] Le parole omesse da Zandonai sono state messe fra parentesi quadre, quelle aggiuntive fra parentesi tonde. Corsivi miei.

[24] Corsivo mio.

Le terzine dei Violoncelli cadono energicamente (come indica l'agogica Un po' più mosso – energico sostenuto), quasi 'stravinskianamente', sulle strappate degli altri Archi accentate e i pizzicati dei Contrabbassi, da un ***mf*** in crescendo fino a ***ff***.

Quindi, segnali chiari, indizi di un progetto lucidamente pianificato. Non deve dunque sorprendere che nell'Atto secondo il motivo di riconoscimento di Tebaldo ricompaia proprio nel momento in cui il personaggio entra in scena (12) interrompendo con prepotenza il gioco delle fanciulle: prima le Viole ***p*** su tremoli dei Violoncelli ***ppp*** supportati dalla prima metà dei Contrabbassi, poi Flauto I e Corno inglese all'ottava (10 prima di 13), e, in modo sempre più insistente e incalzante (accel[erando] e crescendo), Violini I e Viole all'ottava enunciano quattro motivi per battuta (8-12 dopo 13). La pressione di Tebaldo su Giulietta aumenta quando alla richiesta «or voglio rimanere solo con lei…» Giulietta chiede «proprio sola?», e la misura di questa pressione è data dal ritorno ossessivo del motivo ai Violoncelli (estremo grave) raddoppiati alla doppia ottava dai Violini I. La pressione psicologica si intensifica con analogo addensamento ossessivo del motivo alle parole di Tebaldo «Sola? Sola, dov'è Romeo?», in un crescendo improvviso che culmina in un gesto imperioso ***ff*** proprio sull'accento tonico di «Romèo» (3 dopo 15).

Sia il motivo identificativo di Giulietta sia quello di Romeo sono cellule estremamente semplici – quasi minimali – e fortemente caratterizzate, in primo luogo nella netta contrapposizione diatonico / cromatico: sebbene possa apparire un'interpretazione semplificatoria, i due motivi tendono a generare, nella loro proliferazione, aree diatoniche statiche da una parte, aree cromatiche dinamiche dall'altra, naturalmente con tutte le possibili interrelazioni. Infatti, il motivo di Giulietta, diatonico nella sua formulazione originale, vede spesso modificati i propri intervalli costitutivi per effetto dell'adattamento a percorsi armonici di natura cromatica, o semplicemente modulante. Il motivo di Tebaldo è invece sempre uguale a se stesso, ma può essere inserito in contesti armonici diversificati: essendo inscritto in una terza minore, può essere integrato in qualsiasi accordo contenga questo intervallo (l'unico contesto armonico incompatibile è quello esatonale, dove esistono solo terze maggiori). L'interpretazione armonica influisce sulle scelte di orchestrazione, dal brontolio sommesso e minaccioso allo 'sbattere i pugni', dove si misura il peso dell'orchestra e con esso la prepotenza del personaggio antagonista. In secondo luogo, i due motivi si differenziano nettamente per il loro modo di disporsi fra arsi e tesi: quello di Tebaldo ne enfatizza l'interdipendenza nel modo più semplice ed esplicito; quello di Giulietta, nella sua forma originale, ha struttura tetica e prolifera per lo più in catene di motivi dolcemente

'rimbalzanti' che sembrano ritardare o sorvolare o mitigare il fattore tetico (la variante anapestica, già apparsa a 1-7 dopo 2, non modifica in modo significativo la sostanza). Ciò suggerisce soluzioni orchestrali di sorprendente levità: ricordiamo ad esempio a 36 la realizzazione con l'Arpa all'inizio del Duetto dell'Atto primo, in concomitanza con la prima apparizione di Giulietta; ma anche varie realizzazioni con i Legni acuti. Impossibile descrivere in questa sede tutti i rapporti che il motivo di Tebaldo instaura rispetto alla situazione drammatica e al testo, oltre che i mille modi diversi di modularne la dimensione timbrica ed espressiva; basti qui citare, da ultimo, il tono quasi gridato del motivo in corrispondenza di un momento nodale dell'aggressione di Tebaldo ai danni di Giulietta (da 6 prima di 25): «E perché men baldezza abbiate voi vi dico allora: entro domani stesso il conte [di Lodrone] vi torrà come mogliera». A 1 prima di 25 i motivi quasi gridati da Flauti, Ottavino, Oboi, Clarinetti e Archi acuti ***f*** in crescendo (e ritmicamente sottolineati dal Tamburo), con le tesi violentemente percosse dagli ottoni (con l'aggiunta di Fagotti e Archi) segnalano l'arrivo a un punto di svolta: la seconda frase di Tebaldo («entro domani stesso…») è declamata solennemente e *a piacere* senza accompagnamento dell'orchestra e da questo momento comincia una nuova, ampia sezione di carattere estremamente concitato (Allegro deciso a 5 dopo 25).

4. Il linguaggio timbrico-armonico dell'«incantagione»

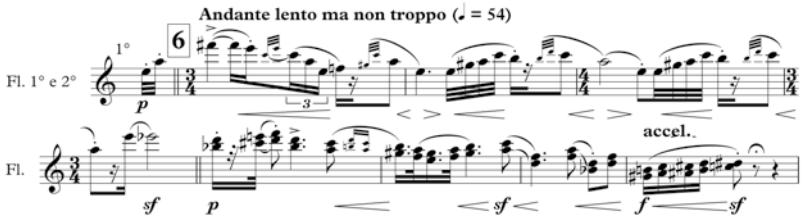
Valutata l'importanza della rete motivica e delle sue realizzazioni orchestrali nella prima parte dell'Atto secondo, è necessario concentrarsi su un bozzetto d'ambiente che si colloca fra la comparsa di Giulietta e quella di Tebaldo, ovvero l'ambientazione sonora del gioco del torchio. L'«incantagione» (leggi incantesimo), come viene definita da Giulietta stessa («Venuto è il tempo dell'incantagione»[25], richiama immediatamente la magia e il soprannaturale, che prontamente Zandonai realizza con espliciti riferimenti al vocabolario fiabesco russo filtrato attraverso il linguaggio dell'occulto di impronta francese (più Debussy e Dukas che Ravel). L'ambientazione magica – e ormai, evidentemente, notturna – si impone subito col ricorso alla scala esatonale (vedi 1-5 dopo 5): volate ascendenti in ***p*** della Celesta alternate a glissando discendenti dell'Arpa con la stessa dinamica, cui gli Archi (senza Contrabbassi)

[25] Libretto, p. 30; Partitura, Atto secondo, 3-7 dopo 2.

aggiungono un tocco di straniamento aggiuntivo con tremoli al ponticello: fuoco, gelo e mistero sono accostati mediante un topos timbrico-armonico non particolarmente originale, tale da lasciar supporre uno sguardo accondiscendente nei confronti di queste fanciulle suggestionabili, un sorriso benevolo espresso con uno stereotipo che rappresenta l'ingenuità delle fanciulle, non già quello dell'autore.

L'emozione, l'attesa e l'impazienza delle Fanti («Accendi! Accendi! Accendi!») trova riscontro in piccoli dettagli di strumentazione: l'ampliarsi graduale dell'estensione delle figure della Celesta e dell'Arpa nell'acuto (la volata della Celesta, dapprima *mi*^{4}, *fa#*^{4}, *sol#*^{4}, *si♭*^{4}, *do*^{5}, *re*^{5}, *mi*^{5}, *fa#*^{5}, si estende la seconda volta fino a *sol#*^{5} e poi a *do*^{6}, mentre i glissando discendenti dell'Arpa partono prima da *fa#*^{4}, poi da *sol#*^{4}, poi da *do*^{5}, poi da *re*^{5}, infine da *mi*^{5}); il crescendo da 4 dopo 5, dove gli Archi suonano non più al ponticello, bensì in posizione normale, con risoluzione del campo esatonale a un accordo di settima di dominante (*si♭-re-fa-la♭*) suonato ***f*** da quasi tutta l'orchestra. In questo rapporto armonico troviamo una realizzazione particolare di un procedimento di inequivocabile origine russa, ossia la successione di due settime di dominante a intervallo di tritono. In questo caso la scala esatonale ancorata a *mi*, come si evince dal pedale dei Corni I-II e dei Violoncelli, è interpretata da Zandonai in funzione dominantica (settima di dominante con quinta abbassata, *si♭*, e due gradi esatonali aggiunti, *fa#-do*), campo armonico che condivide con l'armonia successiva il tritono *re-la♭* (=*sol#*), oltre che il *si♭*. Qui i colori di certo illusionismo sonoro franco-russo sono un riferimento esplicito, che si riverbera e si diluisce nel corso di questa scena (fino a 12, con la comparsa di Tebaldo)[26]. Le figure della Celesta e dell'Arpa, pur mantenendo le loro caratteristiche gestuali, tendono gradualmente ad allontanarsi dall'orizzonte esatonale, ma vengono sempre eseguite da questi due strumenti: la possibilità del "lasciar vibrare" consente la creazione di aloni sonori impressionistici. L'atto di passarsi la torcia è perlopiù accompagnato da una melodia incardinata in La, ma con vari gradi mobili che conferiscono alla situazione un alone di mistero, generando relazioni intervallari cangianti e talvolta scabre, che un'orchestrazione intenzionalmente ruvida vuole sottolineare (Es. 3).

[26] Naxos 1961, Atto secondo, 04':17" – 08':07" corrispondente in partitura al passo da 5 a 12.



Es. 3: Atto secondo, 1-8 dopo 6 (col levare), solo la parte dei Flauti. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Si noti il sesto grado mobile (prima *fa#*, poi *fa♮*, che genera l'intervallo di seconda aumentata con la sensibile *sol#*), ma anche il quarto grado aumentato alla quarta battuta (*mi♭* = *re#*) che agevola l'introduzione del secondo grado abbassato *si♭* (quinta battuta), la comparsa del *do#* e infine la conclusione cromatica per terze parallele. L'orchestrazione conferisce un che di anomalo e inquietante a questa melodia: il raddoppio su quattro ottave con Flauto I, Corno inglese, i Clarinetti a 2 nel registro grave (si vedano le osservazioni precedenti) e il Clarinetto basso l'ottava sotto; poi, dalla quinta battuta, i parallelismi di terze, quasi brutali nel cromatismo conclusivo, reso più greve dall'aggiunta dei Fagotti e dei Corni; inoltre, l'impianto armonico dapprima definito solo dagli Archi gravi e dai Corni III-IV (La minore), dalla quarta battuta intraprende un percorso sempre più tortuoso fino al disorientamento. E nella seconda enunciazione, che introduce la terza maggiore *do#*, il *ductus* melodico viene variato pur con l'utilizzo degli stessi elementi motivici. Queste varianti danno luogo, a seguire, a ulteriori sviluppi, trasporti, conduzioni, riduzioni motiviche.

Ma questa instabilità tonale non si riferisce genericamente solo all'atmosfera complessiva, bensì in specifico all'ambiguità della situazione vissuta da Giulietta, che rispetto alle altre fanciulle ha già un amore, ma illegittimo, quindi fonte di preoccupazione e timore, come si evince dalle parole della stessa Giulietta:

> Venuto è il tempo dell'incantagione
> e il nostro cuore è lieto tuttavia.
> Oi te, bella stagione!
> Non farci incanto di malinconia
> e per amor non farci sospirare[27].

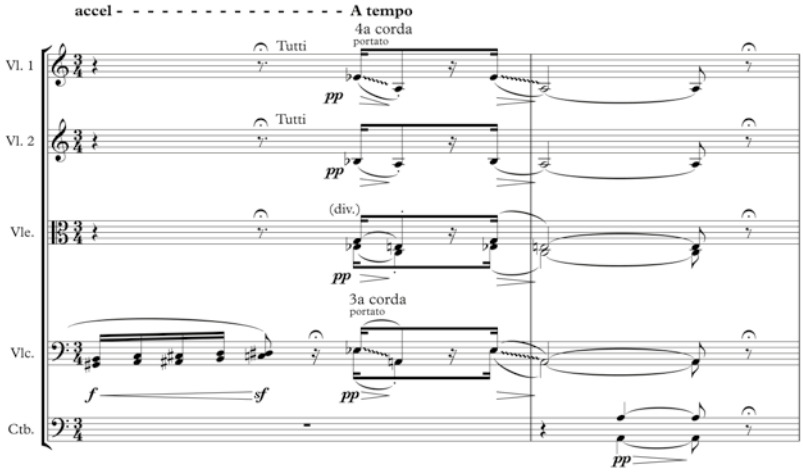
[27] Libretto, p. 30; Partitura, Atto secondo, 3-23 dopo 2.

Un amore segnato da un destino tragico. In questo composto di stupore ed orrore continuano a comparire le figure della Celesta, più raramente affidate all'Arpa: lo stupore delle fanciulle, l'orrore di Giulietta. Queste figure continuano ad essere quasi sempre associate ai tremoli di Archi al ponticello, ma la struttura intervallare si trasforma, abbandona l'esatonalità a favore di scale gradualmente più diatoniche (in particolare quelle affidate all'Arpa) fino all'affermazione in *ff* della tonalità di La minore (2 prima di 10) dopo un ampio crescendo e inspessimento della trama orchestrale. Da 9 (Più mosso) il gioco si fa più incalzante, il cero passa di mano in mano più rapidamente, il concatenamento dei motivi tratti dalla suddetta melodia, così come il dialogo tra le fanciulle, si fa più serrato e si innesca, come in molti altri casi, un crescendo a onde di incremento progressivo fino al *ff* su La minore, nel momento in cui Isabella getta nel pozzo ciò che resta della torcia. Il gioco si è fatto sempre più serio, come per spostare il tono espressivo sullo stato d'animo di Giulietta e per dare enfasi all'atto simbolico del torchio lanciato nella profondità del pozzo. In questa immagine sembra di intravedere una citazione più o meno consapevole dell'analogo inabissamento dell'anello di Mélisande nella fontana nella scena I dell'Atto secondo di *Pelléas et Mélisande* di Debussy. D'altra parte non si possono ignorare le analogie, quanto meno esteriori, di alcune scene del dramma di Maeterlinck con altre della *Giulietta* di Rossato – Zandonai (ma anche con la fonte drammatica shakespeariana). Tuttavia la momentanea quanto inequivocabile connotazione simbolista è subito disattesa, qui come nella scena dell'ascesa di Romeo sul verone di Giulietta, che in Debussy, *mutatis mutandis*, si delinea come un desiderio inappagato, che proprio nella prevalenza della sensualità sul *pathos* è destinato a una sublime inconcludenza.

In questo forse si può individuare il limite dell'invenzione armonica, motivica, timbrica della *Giulietta* di Zandonai: l'essere sempre orientata, anche in sezioni ridotte, a un percorso di sviluppo, verso un apice, un climax, e stentare a trovare, ormai negli anni Venti del Novecento, dinamiche drammaturgico-musicali più complesse. Elaborazione motivico-tematica, sviluppo armonico, modifiche intervallari delle figure motiviche caratterizzanti, aumento progressivo di tensione, ispessimento orchestrale in funzione di crescendo emozionale: questo rischia di essere il modello drammaturgico-musicale predominante nella *Giulietta*, in larga misura – forse – determinato anche dal libretto.

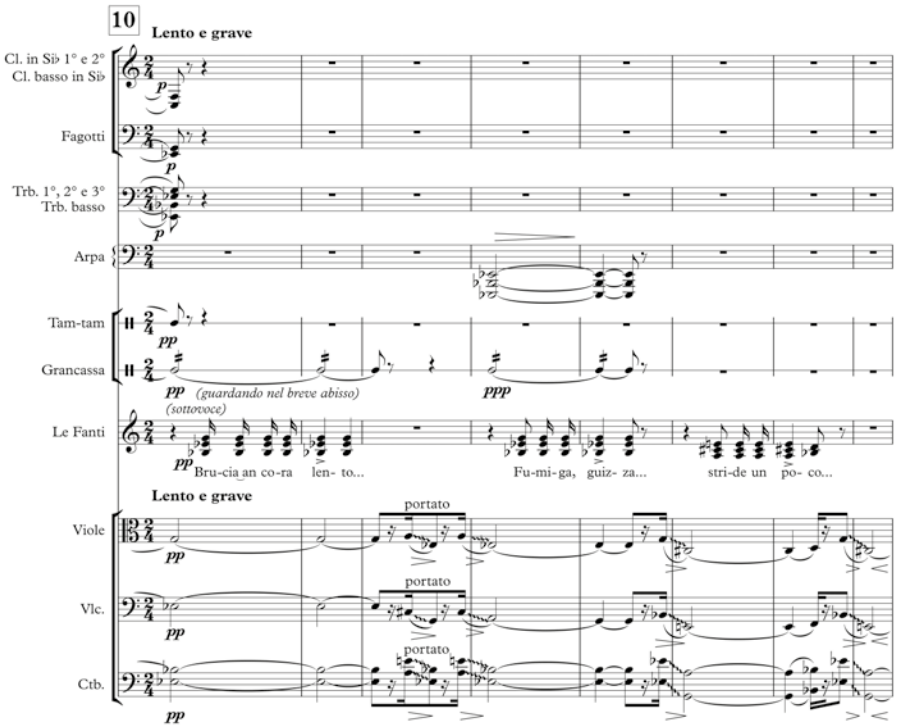
E d'altra parte, proprio il presupposto di questi procedimenti teleologici, la rete motivica, la ricorrenza delle figure e delle melodie con la loro peculiare caratterizzazione timbrica – pur sempre in evoluzione proprio sotto la spinta vettoriale – costituisce uno dei punti di forza della drammaturgia musicale di

Zandonai, garantendo la continuità d'azione di scene anche di ampie dimensioni. È interessante notare il fatto che nella scena del gioco del torchio, il La minore in *ff* (2 prima di 10) si concatena immediatamente con l'accordo di Mi♭ maggiore: si riafferma il rapporto di tritono, già comparso a 5 prima di 6 (commentato precedentemente), sul quale si basa un'altra figura ricorrente negli Archi (Es. 4).



Es. 4: Atto secondo, 2 prima di 7, solo parti degli Archi. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Si noti l'intervallo di quinta diminuita discendente *mi♭*, *la* nei Violini I e nei Violoncelli, eseguito "portato", ovvero con un effetto glissando che gli conferisce un tocco soprannaturale e vagamente mefistofelico, e il rapporto armonico Mi♭ maggiore / La minore, spesso collegato, in tutte le possibili trasposizioni, a situazioni anomale e abnormi proprio perché i due accordi non condividono alcuna nota, né rapporti armonico-funzionali (topos armonico al quale i film di fantascienza attingeranno a piene mani). Non sfuggirà il fatto che questa figura presenta rapporti di affinità con il motivo di Tebaldo (stessa struttura arsi-tesi, cromatismo sostituito dal glissando, raddoppio della dimensione intervallare: l'intervallo di quinta diminuita è la somma di due terze minori). Questa stessa figura torna a 9 dopo 7, ma soprattutto, in una forma significativamente diversa, a 3-8 dopo 10, dopo il già citato rapporto fra il La minore *ff* a 2 prima di 10 e il Mi♭ maggiore a 1 prima di 10 (Es. 5).



Es. 5: Atto secondo, 1-8 dopo 10. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

A 2-3 dopo 10 la figura adotta il "portato" non solo per il tritono *la*, *mi♭*, ma anche per le parti interne; soprattutto, il rapporto armonico è incardinato attorno al tritono *do#*(=*re♭*)*-sol*, contenuto nelle due settime di dominante *la-do#-mi-sol* e *mi♭-sol-si♭-re♭* (sebbene la settima *sol* sia sottintesa nella dominante sul La). Nelle battute successive la figura è leggermente variata per quanto riguarda la condotta delle parti, non nella sostanza. Qui la veste timbrica muta in alcuni dettagli molto importanti: ora la figura è suonata da Viole, Violoncelli e Contrabbassi, anche a causa dell'abbassamento di una quinta diminuita rispetto alle analoghe figure precedenti (2 prima di 7); inoltre contribuiscono al timbro scuro un rullo di Grancassa ***pp*** e l'Arpa nel registro molto grave. In questo momento statico, basato sul basculaggio tritonale tipico dell'illusionismo sonoro russo, le Fanti guardano attonite nel pozzo (sottovoce: «Brucia ancora lento… Fumiga, guizza… stridendo un poco… è spento»; 1-11 dopo 10).

A 9-10 dopo 10 il rapporto di tritono si ripropone nella transizione diretta fra la triade di Si♭ maggiore e quella di Mi maggiore. È qui che una 'perla nera' della librettistica vanifica il fascino delle atmosfere simboliste precedenti e conduce a una inopportuna apoteosi finale della scena del gioco del torchio; replicando alle fanciulle, Giulietta esprime un motto di speranza: «Ah! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi siccome un bello fiore. Il foco è amore». In corrispondenza dell'accento tonico di "amóre" esplode l'apoteosi con la ripresa della melodia a gradi mobili, ora riccamente orchestrata, che tuttavia nulla può contro la retorica di frasi come «Il fuoco è gioia, amore, danza» e la ripetizione ossessiva della parola «amore». Il crescendo a piena orchestra a partire da 6 prima di 12 asseconda in modo inopportuno uno slancio emotivo che banalizza la complessa e ambigua tensione delle sezioni precedenti e allo stesso tempo realizza nuovamente la dinamica del crescendo teleologico, del tutto inutile in questo frangente. Perché non fermarsi, ad esempio sul gioco di trilli che a 6 prima di 11 traduce efficacemente il fuoco che «arde ancora in allegranza»? Difficile non associare questa accumulazione di trilli in crescendo nei Legni e negli Archi (poi tremoli) con un analogo procedimento utilizzato da Verdi nel *Falstaff*, quando il protagonista all'inizio dell'Atto terzo si rianima per effetto del vino:

> […] un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.
> Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
> guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
> trillante! E il trillo invade il mondo! …[28]

5. L'orchestrazione come strumento di continuità drammaturgico-musicale

La rete motivica e la ricorrenza delle figure con la loro peculiare gamma di caratterizzazioni timbriche è talvolta strumento di continuità drammaturgico-musicale di notevole efficacia, per esempio nell'ampia sezione dell'Atto secondo che comincia con l'imposizione a Giulietta del matrimonio col conte di Lodrone da parte di Tebaldo (Atto secondo, 25) e finisce quando Giulietta rimane sola in scena (Atto secondo, 37): dileguati i rumori dell'en-

[28] A. Boito, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti*, *musica di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 1893 (prima edizione), p. 86 (anche in *Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, Newton, Roma 1996, p. 375. Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Partitura, Milano, Ricordi, Atto terzo, parte prima, pp. 321-322.

nesima zuffa tra Capuleti e Montecchi, cala un «silenzio profondo» (anche in questo caso il silenzio non è l'assenza di suono, bensì il suono altrove: non a caso a 2 dopo 37 risuona di nuovo nell'etere l'Organetto dietro le scene). Fra questi due poli l'attenzione si sposta gradualmente dall'aggressione di Tebaldo ai danni di Giulietta alla 'caccia all'uomo' che si consuma all'esterno della casa dei Capuleti, poi al dialogo fra Giulietta e Isabella dopo che Tebaldo e Gregorio sono usciti per unirsi ai loro compagni di fazione a caccia di Romeo. È interessante notare come dopo il fermo diniego di Giulietta («Ah! mai! quest'onta, no»; 5-7 dopo 25) e la dichiarazione del suo amore per Romeo («Tu porti il nome tuo sopra la spada, ma io quel di Montecchio ho in giuramento»; da 13 prima di 26 a 3 dopo 26), il «Coro dietro le scene lontanissimo» attacchi proprio nel momento dell'aggressione fisica di Tebaldo («d'un balzo il Capuleto è sopra la fanciulla che si ritrae rapida dalle sue mani»)[29]. Ma ancor più significativo è il fatto che il Coro sia ridotto quasi esclusivamente a valori sonoriali, giacché, ad eccezione di un generico «Aiuta! Aiuta!» a 7-8 dopo 26, tutti i successivi interventi del Coro sono vocalizzati («Ah» oppure «Oh»), laddove il libretto prevedeva «Voci confuse» che fra comandi, esortazioni, richieste di aiuto definivano la situazione e il senso dell'azione, come si può evincere da questo frammento di testo:

Montecchio, alza le spade…
- Poca è la gente, poca…
- Aiuta, aiuta, aiuta! …
- …Torna il Montecchio!
- Ai passi!
Montecchio al ferro!
- Ai sassi!
- Su! Capuleti! Aiuta! …[30]

Zandonai sceglie dunque di non utilizzare il testo attribuito da Rossato alle Voci confuse, preferendo invece trattare il Coro come una minaccia generica (e come risorsa timbrica), che senza difficoltà possiamo interpretare, anche in assenza del fattore verbale denotativo, come un'imboscata dei Montecchi a danno dei Capuleti. È sufficiente l'avvicinamento progressivo della minaccia per spostare l'attenzione dall'aggressione di Tebaldo a Giulietta a

[29] Libretto, p. 38.
[30] Libretto, p. 39.

quella dei Montecchi ai Capuleti, ossia dalla dimensione individuale a quella collettiva. Nel momento di massimo avvicinamento delle Voci confuse «due colpi violenti suonano sulla porta. Tebaldo apre. Appare Gregorio affannato e insanguinato». Gregorio (uno degli «uomini dei Capuleti» insieme a Sansone e Bernabò)[31] informa Tebaldo di ciò che sta accadendo proprio nel momento di massima vicinanza delle Voci confuse (in partitura, «Coro dietro le scene ma più vicino della 1ª e della 2ª volta»). La ricerca di sintesi, chiarezza e comprensibilità induce Zandonai a surrogare il contenuto informativo delle Voci confuse con il resoconto di Gregorio, definendo la funzione del Coro come puro valore sonoriale, timbrico, quindi intrinsecamente drammatico: come abbiamo già accennato, il Coro è all'inizio «lontanissimo» (3 dopo 26), poi «lontano ma più vicino della 1ª volta» (8 prima di 28), al suo terzo intervento «più vicino della 1ª e della 2ª volta» (7 dopo 29). Gli interventi dei personaggi e quelli del Coro non si sovrappongono quasi mai, pertanto Zandonai avrebbe potuto anche utilizzare il testo di Rossato per le Voci confuse. Ciò avrebbe implicato, tuttavia, una scrittura a dialogo o un trattamento politestuale che avrebbe comunque reso incomprensibile il testo e avrebbe distratto dal focus del momento, ossia l'alterco fra Tebaldo e Giulietta. Con l'avvicinamento del Coro il focus si sposta altrove: quando il Coro è più vicino, finalmente Tebaldo si accorge che sta accadendo qualcosa («Laggiù che avviene?» 13-14 dopo 29) e rivolge la propria attenzione altrove («volgendo le spalle a Giulietta avviandosi rapido verso la porta»). Il successivo resoconto di Gregorio e il dialogo con Tebaldo spostano concettualmente e definitivamente l'attenzione su fattori esterni; contestualmente il Coro dapprima si assottiglia, poi si allontana, proprio mentre Tebaldo esce per unirsi alla sua fazione («uscendo d'impeto con Gregorio»).

La scelta del compositore appare vieppiù chiara e intenzionale se la si confronta con la lezione del libretto. Quando Giulietta esclama con veemenza «morta mi avrete. Morta, morta, allora», a cui Zandonai aggiunge la ripetizione «morta, morta!», la didascalia nel libretto prescrive «Le voci son lontanissime», mentre in partitura il Coro è al massimo grado di vicinanza. Poco prima che appaia Gregorio, la didascalia del libretto prescrive «le voci si spengono lontane», mentre in partitura la dissolvenza avviene molto più avanti, quando Tebaldo e Gregorio concludono il loro dialogo ed escono. E d'altra parte, come abbiamo visto, la soluzione del compositore è più logica: Tebaldo distoglie l'attenzione da Giulietta e la riorienta verso la situazione esterna – il

[31] Vedi Libretto, Personaggi, p. [3].

che significa verso Romeo – proprio perché i rumori esterni si avvicinano; a sua volta Gregorio informa Tebaldo di ciò che sta accadendo nel momento in cui la minaccia è più vicina.

Quali ricadute hanno queste vistose divergenze rispetto al libretto di Rossato? L'omissione del testo per le «Voci confuse» e l'inversione del rapporto vicino / lontano come orientano l'immaginazione strumentale e timbrica di Zandonai? La scelta di non sovrapporre gli interventi del Coro con quelli di Giulietta e di Tebaldo, quindi di tenere separata la dimensione del suono "altrove" da quella del suono "qui" produce un'inevitabile discontinuità, che viene oculatamente compensata e controbilanciata da un'articolazione meccanica continua e inarrestabile di crome che copre l'intera sezione testé commentata; le figure di crome raggruppate a quattro hanno perlopiù un andamento ascendente / discendente, potremmo dire circolare, alternate a figure di otto crome tutte ascendenti per grado congiunto che definiscono anche l'orizzonte tonale-modale. Dall'Allegro deciso di 5 dopo 25 all'Andante mosso e tranquillo di 37 gli Archi (tutti o una selezione) articolano il tempo con crome (spesso con segno abbreviato di ribattuto di semicrome) ora accentate, ora staccate, ora al ponticello, con continue variazioni dinamiche in una gamma che si estende dal ***ppp*** «come un mormorio indistinto» fino a ***f*** (talvolta con ***ff*** impliciti perché in crescendo da ***f***)[32].

Questa trama continua, mossa da crescendo e diminuendo, da variazioni timbriche, dalle più diverse soluzioni testurali, da cambi di registro, viene di tanto in tanto interrotta (o corroborata) da ricorrenze del motivo caratterizzante di Tebaldo, segno della sua prevaricazione su Giulietta, dominante in tutta la sezione (da esso proliferano anche catene di terzine di ribattuti nei Corni, talvolta anche nei Legni). Già all'inizio dell'Allegro deciso il motivo tuona due volte in ***ff*** nei quattro Corni all'unisono (7-8 dopo 25), ma torna insistente nei Violoncelli e Contrabbassi a 6-1 prima di 27, nei Violoncelli a 1-6 dopo 28, nei quattro Corni e nei quattro Tromboni tutti all'unisono (6-3 prima di 31), nei tre Tromboni all'unisono e nei Contrabbassi a 4-3 prima di 32 (rafforzati dai Timpani) e ancora ripetutamente da 5 prima di 33 a 33 (tutti i Clarinetti, tutti i Tromboni, Timpani, Violoncelli e Contrabbassi). Dal punto di visa drammatico, queste ultime enunciazioni con i Tromboni assumono una funzione specifica: a 6-3 prima di 31 il motivo compare in corrispondenza della frase «Egli è morto!» enunciata due volte (in entrambe il motivo cade pesantemente in tesi in corrispondenza della seconda silla-

[32] Naxos 1961, Atto secondo, 16':11" – 20':14", corrispondente in partitura al passo da 25 a 37.

ba della parola «mor-to»); a 4-3 prima di 32 il motivo corrisponde, come un gesto perentorio, al momento in cui Tebaldo esce «d'impeto» gridando nel registro acuto (*sol*^{3}) «ribaldo», riferito a Romeo nominato poco prima («Romeo maledetto! Egli è morto»). E mentre Giulietta tenta disperatamente di trattenere Tebaldo («Romeo non è là. Senti, ascolta! Tebaldo! Tebaldo! Tebaldo!») il motivo risuona tre volte in tutta la sua arroganza, una volta per ciascuna invocazione del nome, appena pronunciata l'ultima sillaba. Giulietta è «sull'uscio chiamando quasi in pianto»; Tebaldo è del tutto insensibile alla sua supplica ed è ormai lontano. Ma la ricorrenza del motivo di Tebaldo tace solo durante il successivo incontro di Giulietta e Romeo (tranne quando, dopo che Giulietta ha alluso al fatto che il loro amore è impossibile, Romeo chiede «Perché? Perché? Qual dolor ti fa grido nel tuo soave cuor?»: in concomitanza con questa domanda compare, insinuante, il simbolo dell'ostacolo alla loro unione, al Clarinetto basso e alle Viole). Ma una pletora di gesti imperiosi di Tebaldo – pur sapientemente orchestrati e drammaturgicamente orientati – riappare nel momento in cui Tebaldo sfida a duello Romeo; qui più che altrove prendiamo atto che il motivo di Tebaldo non può svilupparsi, può solo essere variamente orchestrato e armonicamente trasposto, essendo il simbolo di un atteggiamento ostinato, miope e ostile (ancora risuona *ff* al Clarinetto basso, ai Fagotti e ai Violoncelli e Contrabbassi, con un timbro greve che non smetterà di esercitare i propri effetti negativi, quando «il corpo di Tebaldo vien portato via» – vedi didascalia a 8 dopo 54).

La continuità di questa sezione è dunque garantita da una parte da una sorta di guida continua degli archi – espediente tutt'altro che nuovo nella storia dell'opera italiana, funzionale a tenere insieme musicalmente passaggi di carattere dialogico – e dalla ricorrenza del motivo di Tebaldo; dall'altra dal frequente e prevalente uso dei Fiati in funzione di pedale (grave, interno e/o armonico) al quale spesso partecipano anche i Timpani. Non è questo il contesto per analizzare nel dettaglio i rapporti fra i Fiati e le altre componenti orchestrali oltre che con il Coro e le voci soliste. Basti qui tenere in considerazione, in una prospettiva inevitabilmente un po' semplificata, i rapporti reciproci fra le principali componenti dell'immaginazione timbrica: il Coro convertito a puri valori sonoriali e timbrici (grazie anche alle sue distanze differenziate) nei suoi rapporti con i Fiati, la ricorrenza del motivo di Tebaldo nelle sue diverse realizzazioni orchestrali, ma sempre perfettamente percepibile, la guida continua degli Archi che pur nel suo colore e spessore cangiante mantiene compatta l'intera sezione. In questo orizzonte complesso i pedali dei Fiati stabilizzano la percezione armonica e mantengono una continuità timbrica costante in tutta la sezione.

Se in questo contesto merita attenzione l'uso efficace dei Fiati è per sottolineare, con un caso decisamente positivo, una possibile carenza nell'orchestrazione pur sapientissima del compositore roveretano: si avverte talvolta una certa parsimonia di pedali accordali per stabilizzare la percezione armonica e l'intonazione. Prevale invece, spesso, un eccesso di dettaglio e di differenziazione quasi contrappuntistica, che di per sé è certamente un pregio. Talvolta mancano tuttavia quelle linee guida, quelle fasce sonore, quei gesti strumentali di rilievo che contribuiscono all'effetto di continuità del tessuto strumentale. Ma una parola decisiva su questo aspetto si potrà pronunciare solo quando sarà possibile ascoltare un'esecuzione di questa partitura (e auspicabilmente anche un'incisione discografica) che tenga conto di ogni minimo dettaglio e allo stesso tempo colga la progettualità complessiva.

6. L'orchestra fra pittura sonora e funzione cinetico-gestuale

All'inizio di questo percorso di analisi delle funzioni orchestrali zandonaiane abbiamo visto che sin dalle prime battute dell'opera, in pochi istanti, lo spazio teatrale 'modula' dalla dimensione del teatro a sipario chiuso a quella del palcoscenico a quella dietro le scene. Sull'altrove sonoro dell'Orchestrina interna, che è il silenzio della scena, si muove un cavaliere, come indica la didascalia:

> Un cavaliere ammantellato appare sul ponte, sosta presso l'osteria lì vicina, guarda dai vetri, quindi attraversa la piazza e si ferma sotto il portico del fondo[33].

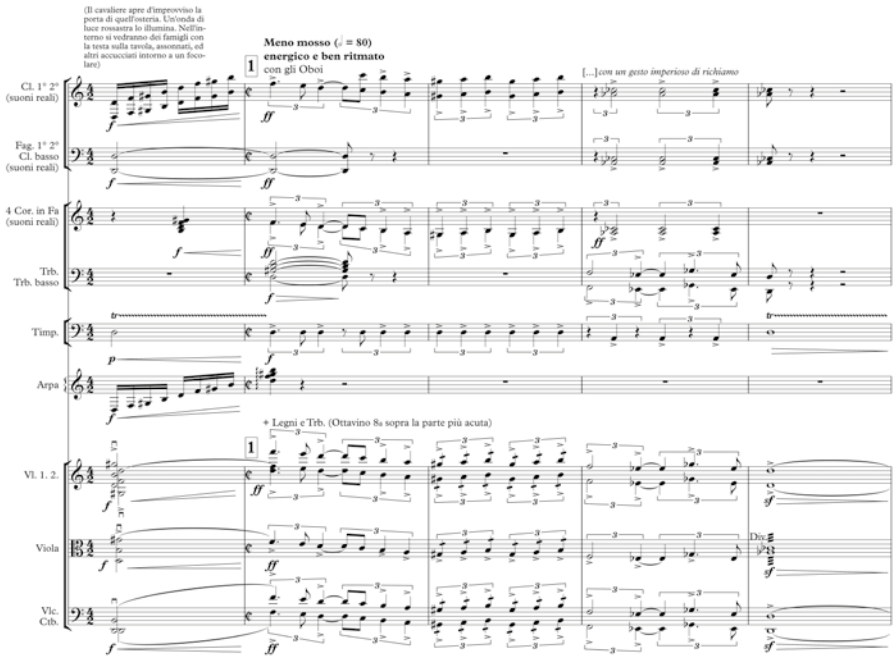
E poco dopo

> Il cavaliere apre d'improvviso la porta di quell'osteria. Un'onda di luce rossastra lo illumina. Nell'interno si vedranno dei famigli colla testa sulla tavola, assonnati, ed altri accucciati intorno a un focolare[34].

Con un gesto improvviso il cavaliere (*alias* Tebaldo) riporta violentemente l'attenzione sulla dimensione del palcoscenico e dell'azione (vedi Atto primo); quella luce rossastra che lo inonda sembra prendere corpo in un'orche-

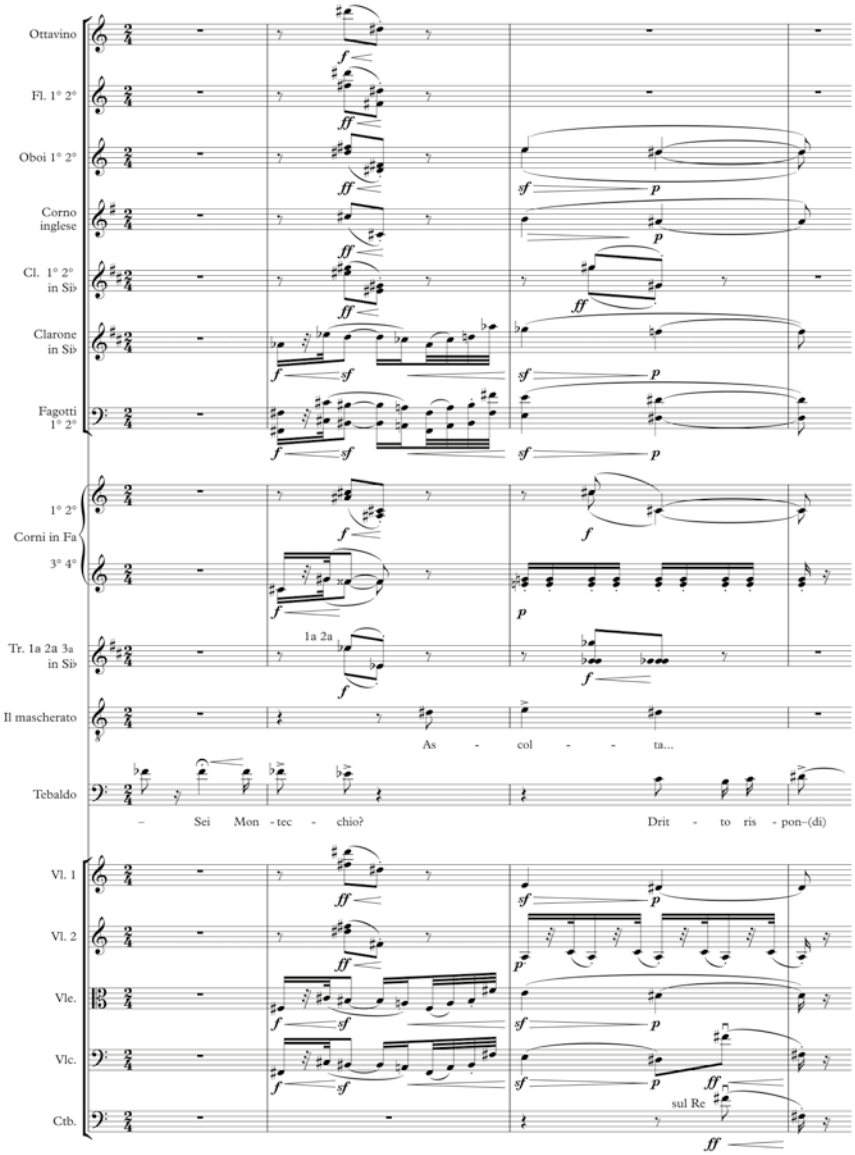
[33] Partitura, p. 2; Libretto, p. 7.
[34] *Ibidem*.

strazione fosca e greve, dove un accordo di settima diminuita dei Tromboni, coadiuvati da Clarinetto basso e Fagotti nel registro grave è sovrastato e ulteriormente appesantito da un eccesso di raddoppi d'unisono e di ottava dei Legni acuti, dei Corni, delle Trombe e di tutti gli Archi, che misurano per grado congiunto l'intervallo di settima diminuita discendendo da *fa* a *sol#* (Es. 6); un gesto orchestrale che ricorre nelle battute a seguire.



Es. 6: Atto primo, da 1 prima di 1 a 4 dopo 1 (riduzione).

Questa tinta fosca emerge in modo inquietante dalla musica dell'Orchestrina dietro le scene già nella battuta precedente a 1, dapprima con il rullo di Timpano in crescendo da ***p***, poi con gli arpeggi di Clarinetti e Arpa (ma senza Flauti e Oboi, che avrebbero conferito più brillantezza alla volata) insieme all'accordo degli Archi addensato dal Clarinetto basso e dai Fagotti e subito dopo dai Corni. Ma il carattere gestuale di questa figura orchestrale risulta evidente dall'indicazione immediatamente successiva: «con un gesto imperioso di richiamo», col quale Tebaldo chiama a raccolta i Capuleti; ricompare lo stesso gesto orchestrale a 10 dopo 1, e ancora a 4 dopo 2, quando



Es. 7: Atto primo, 13-16 dopo 26. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

alla domanda dei Capuleti «Quali Montecchi?», Tebaldo risponde con uno stentoreo «Là» su un *mi♭*^{3} accentato e lungo (ci sembra di vedere il gesto che accompagna la risposta). E quando Tebaldo insiste («Iddio vi danni, là stan-

no»), il gesto torna, con un'impennata della voce fino a *fa*^{3} (4-6 prima di 3). E nel frattempo, come abbiamo visto, anche il motivo di identificazione di Tebaldo è entrato a far parte del tessuto orchestrale.

Un caso analogo, che contribuisce a caratterizzare il personaggio di Tebaldo, si trova nel momento in cui questo esponente dei Capuleti incontra Romeo mascherato e gli impone di manifestare la propria identità. Dopo ripetute richieste di levare la maschera, in un contesto fortemente cromatico Tebaldo manifesta la propria arroganza e prepotenza (vedi 2 dopo 26). Un gesto strumentale molto caratterizzato, conciso ma composito, accompagna le imperiose richieste di Tebaldo: «Sei Montecchio?» nel registro acuto (*fa*^{3}, *fa*♭^{3}, *mi*♭^{3} a 13-14 dopo 26; Es. 7); di nuovo «Sei Montecchio?» (fino a *fa*♯^{3}, 1 prima di 27); poi, con la sola figura dell'ottava discendente, in processo di intensificazione emotiva, «Hai vergogna di te?» (4-5 prima di 29), «Guardati!» (2 e 4 dopo 29), seguito da un incalzare di figure analoghe – sempre corroborato dalla presenza costante del motivo di Tebaldo – che prelude lo scontro fra Capuleti e Montecchi. Abbiamo sottolineato, in relazione alla parte finale dell'alterco fra Tebaldo e Giulietta nell'Atto secondo, la natura fortemente gestuale del motivo di Tebaldo e il suo coordinamento ritmico con segmenti di testo intrinsecamente altrettanto gestuali. Non sussistono dunque dubbi sulla rilevanza di una componente cinetica dell'invenzione orchestrale messa in atto da Zandonai in quest'opera, osservazione probabilmente estensibile anche ad altre.

Sin dall'inizio dell'opera, dunque, è esplicitata una progettualità orchestrale che oltre alle tradizionali funzioni di enfatizzazione espressiva del dramma e dei significati testuali – che certo non manca nella *Giulietta* – prende in considerazione anche altre soluzioni. Come abbiamo già avuto modo di osservare, un confronto con le didascalie più specifiche e locali, atte a prescrivere i movimenti nello spazio teatrale esteso, rivela anche un'attitudine cinetica, che si manifesta dunque sia nell'orizzonte visivo sia in quello spazio-temporale. Ma prima di affrontare la sezione di quest'opera in cui l'attitudine cinetica della drammaturgia musicale di Zandonai si esplica più pienamente, è necessario soffermarsi ancora un attimo sull'inclinazione diametralmente opposta: la pittura sonora.

Come l'Atto secondo, anche il terzo si apre con un quadro d'assieme; abbiamo visto che spesso l'immaginazione orchestrale di Zandonai viene maggiormente sollecitata da situazioni collettive e ambientali. L'Atto III si apre con un vero e proprio bozzetto d'ambiente, con la descrizione di un rustico piazzale mantovano e le sue alacri attività. Una divergenza apparentemente trascurabile fra la descrizione scenica posta dal compositore in partitura e quella pubblicata nel libretto fornisce in realtà informazioni utilissime sulle intenzioni compositi-

ve. Dopo una descrizione del piazzale, Rossato scrive: «È un pomeriggio. Il cielo, lontano, si abbuia, ma il sole batte ancora sulle case e sul piazzale, rumoroso di gente e di venditori»[35]. Zandonai modifica così: «È un pomeriggio *luminoso*. Il sole batte sulle case e sul piazzale»[36] ecc. Nessun riferimento al rabbuiarsi. È evidente l'intenzione del compositore di soffermarsi sull'ambientazione solare di questo quadro d'assieme, le cui affinità musicali da una parte con l'inizio del secondo quadro della *Bohème* di Puccini (luminoso nello spirito, ma notturno nella connotazione scenica), dall'altra con l'inizio di *Petruška* di Stravinskij sono inequivocabili[37]. Peraltro l'affinità reciproca fra questi due passi è stata più volte rilevata[38]; non deve pertanto sorprendere che nel momento di tratteggiare un bozzetto luminoso e operoso, «rumoroso di gente e di venditori» e connotato da «confusione, rumori, canti» Zandonai abbia attinto a modelli di strumentazione già collaudati. Il ricorso a parallelismi accordali, l'impianto armonico prevalentemente pandiatonico e talvolta neomodale (si veda ad esempio la melodia dorica trasposta a *mi* delle tre battute prima di 1), il registro acuto della texture orchestrale complessiva, la ripetizione di moduli ritmici minimali e altri dettagli ci fanno forse propendere più per lo scintillante modello stravinskiano che per quello pucciniano, ma dal punto di vista teatrale la situazione richiama in modo inequivocabile anche l'allegro viavai del quartiere latino in versione rustica. Potremmo intendere questa sezione quasi come un duplice omaggio.

Ma al di là delle somiglianze superficiali, le intenzioni di Zandonai emergono con chiarezza proprio dalla succitata modifica della descrizione scenica: soffermarsi su questo luminoso bozzetto d'ambiente e ritardare, rispetto alle indicazioni del librettista, il fattore perturbante di questa atmosfera. I primi segnali di una tempesta incombente si manifestano molto più avanti, nel momento dell'entrata in scena del Cantatore (a 6 dopo 6), ed è l'orchestra, prima ancora della parola, ad annunciare l'oscuramento. Il topos della tempesta prosegue qui la tradizione ottocentesca, dove l'evento atmosferico è prima di tutto turbamento interiore (si pensi a una delle più drammatiche tempeste della storia dell'opera italiana: *Rigoletto*, Atto terzo, N. 13 Scena, Terzetto e Tempesta). Ma è anche fattore unificante, finalizzato a travalicare i confini del pezzo chiuso e imporsi come strumento di continuità scenica (l'esempio di *Rigoletto* è anche in questo

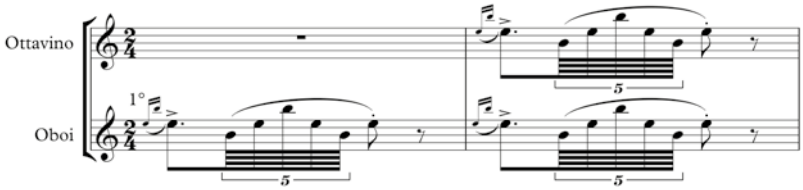
[35] Libretto, p. 55.

[36] Partitura, Atto terzo, Quadro primo, p. 1. Corsivo mio.

[37] Come ha osservato Gioacchino Lanza Tomasi, «la reminiscenza della fiera in *Petruška* è abbastanza palese, convalidata anche da alcuni tratti netti dell'orchestrazione e dall'irruzione tagliente di una figura popolaresca al basso» (G. Lanza Tomasi, *"Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico*, in *Riccardo Zandonai*, p. 198).

[38] M. Girardi, *Puccini. La vita e l'opera*, Newton Compton, Roma 1989.

caso paradigmatico: tuoni e lampi ancora 'risuonano' all'inizio del pezzo successivo, N. 14 Scena e Duetto Finale). Le prime avvisaglie in genere sono i lampi, per i quali, in musica, si deve ricorrere a figure convenzionali prive di rapporto diretto con la realtà fisica che vogliono rappresentare: arpeggi perlopiù discendenti (ma non necessariamente: quelli del temporale del *Barbiere di Siviglia* di Rossini sono ascendenti) nei Legni acuti (perlopiù affidati all'Ottavino e al Flauto). Zandonai non teme di ricorrere a convenzioni obsolete: da 9-10 dopo 6 una figura riconducibile al topos strumentale del lampo compare sempre più spesso; solo a 9-10 dopo 10 viene esplicitato l'imminente evento atmosferico (Bernabò: «Sarà tempesta.») e l'oscurarsi improvviso («Il Ciel abbuia»). Ma la particolarità di questi lampi consiste nel fatto di essere intenzionalmente motivici, in quanto modellati sull'intervallo di quinta giusta e sulla sua inversione (quarta giusta), richiamando il motivo di Giulietta e tutte le sue derivazioni, in controtendenza con lo stereotipo ottocentesco del lampo che arpeggia le note di una triade, mentre in questo caso ci sono solo due suoni (Es. 8).



Es. 8: Atto terzo, 9-10 dopo 6, solo parti di Ottavino e Oboe I.

Ma l'intervallo di quinta caratterizza anche una figura della Celesta che punteggia il suono dell'Organetto dietro le scene nell'Atto secondo, presenza muta del Cantatore che suona la «vivuola». Il lampo preannuncia la tempesta, ma caratterizza anche la presenza del Cantatore, la cui canzone *Done piansì* è accompagnata al Liuto da continui giochi di quinte giuste e quarte (vedi le 38 battute fra i numeri di chiamata 14 e 15); ma soprattutto anticipa, nel suo dilagare e nel permeare il tessuto orchestrale non solo nei Legni acuti, ma anche in altri strumenti e nel registro grave, la tragica notizia della presunta morte di Giulietta. Non si può escludere che il ricorso al topos ottocentesco del lampo, calato in un contesto novecentesco, abbia una connotazione volutamente ironica, come la comparsa del Cantatore, resa enfatica da volate in *ff* dell'orchestra più volte ripetute. La didascalia parla chiaro in tal senso: «Ed ecco giungere un Cantatore, cotto dal sole e impolverato. Tocca le corde del liuto e cammina

a gran passi in buffonesca gravità»[39]. Man mano che la situazione si fa più seria, procedendo verso la tempesta (interiore ed esteriore), il topos del lampo si libera delle sue funzioni 'segnaletiche', legate non solo alla sua conformazione figurale, ma anche al timbro, e permea l'intera partitura in tutti gli strumenti e in tutti i registri, proprio in virtù della sua natura motivica; non è un caso che anche qui ricompaia il motivo di Giulietta nella sua originaria conformazione (vedi 1-13 dopo 11 e 1-5 dopo 12), quasi a volere svelare l'intima affinità con le figure dei lampi e con l'accompagnamento del Liuto in *Done piansì*, in un passo che prelude alla notizia della tragica morte di Giulietta.

Con l'apparizione del Cantatore (6 dopo 6) si esce dalla dimensione della pittura sonora e si entra in quella della funzione cinetico-gestuale dell'orchestra. Il topos del lampo si trasforma da segnale atmosferico a componente cinetico-gestuale. Non stupirà dunque che proprio questa figura, intimamente legata al personaggio di Giulietta, diventi una componente fondamentale e continuativa dell'Intermezzo, ovvero della disperata Cavalcata di Romeo da Mantova a Verona per raggiungere Giulietta creduta morta.

7. La canzone *Done piansì*: un silenzio interiore in mezzo alla tempesta

Mentre si addensano le nubi e si infittiscono i lampi, anche il tono del Cantatore, dapprima buffonesco, si fa gradualmente più serio, giacché il suo canto 'epico-lirico' accompagnato dal Liuto dovrà annunciare la presunta morte di Giulietta. La partitura prescrive che lo strumento sia «dietro le scene», collocazione indicata per l'Orchestrina di cui il Liuto fa parte, «oppure in Orchestra» (Atto terzo, p. 42). Inizialmente, da 6 dopo 12, il Cantatore accompagna il suo canto con una semplicissima formula, con alternanza di basso (*la*^{2}) e accordo (perlopiù quinta vuota *la*^{3}-*mi*^{4}, talvolta *fa*^{4})[40]: sta ancora cercando il tono («Tra là, là, là») in un'atmosfera incantatoria; attira l'attenzione dei presenti narrando di aver sentito a Verona una «novella fierissima» che «avea tolto l'animo a tutti. E un cantatore allora, trasse dal liuto questo novo canto». Alle sollecitazioni dei presenti («Cantalo! Cantalo! Presto! Il ciel s'abbuia! Su!») il Cantatore risponde «Pare un verace pianto» e comincia: «Si curva sulla vivuola, traendone pochi tocchi lamentosi. Gli uomini lo circondano in silenzio. Balena. Il Cantatore incomincia il canto, sommessamente. Romeo ascolta, immobile e senza respiro» [14].

[39] Partitura, Atto terzo, 2 prima di 6. Libretto, p. 57.

[40] Suoni scritti, che certamente vanno intesi l'8ª sotto, secondo l'usuale scrittura per chitarra e per gli strumenti affini.

In questa atmosfera sospesa, persino riferimenti realistici come la canzone dialettale *Done piansì* suonano in modo straniato, in un "altrove" in cui anche il riferimento geografico specifico e vernacolare (Verona e il suo dialetto) è proiettato in una dimensione spazio-temporale d'invenzione. Il Liuto ora ha una dimensione realistica, giacché il termine "vivuola" sembra richiamare, nelle intenzioni del compositore, la vihuela che è in realtà uno strumento a corde pizzicate, non strofinate. Indipendentemente dall'attendibilità organologica di questa interpretazione, ora Zandonai intende la vivuola in modo radicalmente diverso rispetto all'inizio dell'Atto secondo, dove il suono dell'Organetto, comunque lo si voglia intendere, aveva probabilmente una funzione illusionistica. Di fatto, il Liuto assume qui un connotato iperrealistico, quasi surreale. Infatti le semplici quattro semiminime per battuta modellate sul gioco di quinte sono avvolte da un efficace alone sonoro: provengono in ***pp*** da dietro le scene o dalla buca d'orchestra e il loro tenue suono riceve un tocco timbrico quasi immateriale dagli armonici ***ppp*** dell'Arpa (*la*^{1}-*mi*^{2}, bicordo ripetuto in ogni battuta a 1-13 dopo 14, poi ancora a 1 e a 3-5 prima di 15); le minime dei Violini e delle Viole con sordina, poi anche Violoncelli, in tempo Lento triste (𝅗𝅥 = 40) scandiscono lievemente in ***ppp*** un tempo quasi di marcia funebre. L'Oboe I «solo» disegna una malinconica linea in sincope su sole tre note e due altezze, *mi*^{4}, *la*^{4}, *mi*^{4} (14-19 dopo 14) poi su due, *la*^{4}, *mi*^{4} (13-15 prima di 15). A 22-23 dopo 14 un bicordo dei Corni I-II (*la*^{2}-*do#*^{3}) addensa e colora l'accordo di La maggiore degli Archi, l'unico in cui intervengano anche i Contrabbassi (4 soli divisi). Perfetto impasto timbrico fra Clarinetto I «solo» e Arpa sul *mi*^{2} (10-13 prima di 15), quattro minime col punto accentate, affondo lugubre nella esile trama strumentale. La parsimonia dei mezzi orchestrali, l'essenzialità della scrittura, l'immaterialità timbrica generano un effetto di straniamento sul testo dialettale della canzone e sulla regolarità metrica cui corrisponde una generale regolarità ritmico-melodica e di fraseggio: il tono vernacolare assume dimensioni tragiche[41].

Questa canzone è l'unico pezzo che si possa definire chiuso in tutta l'opera, in virtù della sua natura intradiegetica. Il librettista e il compositore non perdono l'occasione per ripeterlo, cadendo tuttavia nel cliché ottocentesco italiano della struttura per alternanza di sezioni liriche e d'azione. Quanto più flebile è il canto funebre, tanto più veemente è la reazione di Romeo: «Un grido terribile scoppia nel cuore di Romeo; d'un balzo egli è sull'uomo

[41] Naxos 1961, Atto terzo, 08':07" – 09':42", corrispondente in partitura al passo da 14 a 15.

e lo serra per il petto»[42]. La richiesta di notizie, conferme, smentite è furiosa e incontrollata come le forze della natura che scatenano la tempesta: una tempesta mai cessata, in realtà, che si manifesta ancora con 'lampi sonori' (la solita figura) e tuoni (rulli di Timpani e di Grancassa) secondo le convenzioni ottocentesche. Accettata la dura realtà, Romeo vuole ascoltare ancora:

Ti chiedo ancora quel tuo canto…
Ma piano sia, ma piano: io l'oda appena
e mi sembri non so quale mio pianto…[43]

Il canto torna apparentemente identico, ma «Lento più della prima volta (ed estremamente piano)». Subito dopo, a 26, torna la tempesta, mai cessata: prima della ripetizione di *Done piansì* «tuona più vicino» con rullo di Timpani e tremoli dei Violoncelli divisi, e subito dopo il 'silenzio della mente' l'orchestra imita con le sue figure convenzionali una «folata tempestosa di vento» (si vedano i cromatismi ascendenti in terzine a 9-10 dopo 26 con il rullo di Timpani in crescendo, e nelle battute seguenti rullo di Tamburo e Grancassa, tremoli degli Archi con andamento cromatico discendente, ossia tutto l'armamentario convenzionale ottocentesco dei temporali e delle tempeste). Che si tratti prima di tutto della tempesta interiore di Romeo è esplicitato dal testo stesso:

Urla, tempesta! … Sii tu il mio cuor dannato
che invoca il nome suo, ora ch'è morta,
e a lei sulle tue[44] nere ali mi porta
perch'io la baci, ancora, disperato.
Urla! … [Urla! …][45] Pianto non ò tanto selvaggio,
furore non ho più
che fieramente come il tuo si scagli.
Prendimi teco! Là, con te, mi porta
e dentro il tuo clamor, fra i tuoi barbagli,
rendimi vivo alla mia donna morta[46].

---

[42] Partitura, Atto terzo, 15. Libretto, p. 60.

[43] Partitura, Atto terzo, 15-28 dopo 24. Libretto, p. 63 (si riporta qui la punteggiatura utilizzata in Partitura).

[44] In Partitura, per errore, «sue».

[45] Aggiunta del compositore.

[46] Libretto, p. 64. Partitura, Atto terzo, Quadro primo, da 2 dopo 27 a 28. Si riporta qui la punteggiatura del compositore.

La tempesta si scatena al massimo della sua violenza. È questo il contesto che introduce l'Intermezzo, ossia la cavalcata di Romeo fra le forze scatenate della natura: contrapposizioni fra momenti lirico-contemplativi statici – sebbene nella forma dello spunto realistico intradiegetico – e momenti d'azione psicologica e atmosferica, fra azione e dramma interiore; sul piano di ciò che ci riguarda direttamente, contrapposizioni fra un'orchestrazione di natura timbrico-espressiva e una di natura cinetico-gestuale, fra un tessuto strumentale rarefatto e un'orchestrazione possente. Un'alternanza che sicuramente rallenta e frammenta l'azione, in cui si potrebbe leggere l'intenzione di soffermarsi più possibile sulle parentesi liriche e allo stesso tempo di perpetrare l'abitudine ottocentesca di alternare stasi e azione.

Di fatto, il senso dell'Intermezzo si evince dall'interdipendenza di queste differenziate fasi emozionali del dramma e dalla continuità della tempesta, che dopo la ripetizione della canzone del Cantatore infuria sempre più; si veda ad esempio da 2 prima di 28, in corrispondenza della parola «morta» nel testo precedentemente citato, l'apice dinamico raggiunto in crescendo con scale cromatiche ascendenti in terzine degli Archi (tranne Contrabbasso) e dell'Ottavino, nonché i trilli degli altri Legni, gli accordi pieni degli Ottoni con rullo di Timpani, di Tam-tam e Grancassa. Nel punto culminante sul *ff* di 28 la didascalia prescrive «lampi e tuono vicino»; a 28 un'altra sventagliata cromatica dei Legni; a 3 dopo 31 «lampi e tuoni» e a due battute prima dell'inizio dell'Intermezzo «tuono fortissimo», altra sventagliata cromatica, trilli di Legni e Ottoni, rombo di percussioni in un generale crescendo. In questa sezione si preparano tutte le figure strumentali che verranno impiegate nella successiva cavalcata di Romeo, cosicché, alla fine del Quadro primo «attacca subito l'Intermezzo» senza alcuna soluzione di continuità.

8. Azione e strumentazione: il teatro per le orecchie dell'Intermezzo

A quattro battute dall'inizio dell'Intermezzo nell'Atto terzo compare in partitura l'indicazione «Tela rapidissima» e quattro battute prima della fine dell'Intermezzo, con l'indicazione «Tela», si prescrive che si alzi il sipario. Pertanto, tutto l'Intermezzo si svolge a sipario abbassato e realizza un teatro per le orecchie, impossibile da mettere in scena: il disperato galoppo di Romeo nella tempesta da Mantova a Verona può essere rappresentato solo musicalmente, a meno che non si voglia optare per soluzioni grottesche e inverosimili (oppure cinematografiche…). D'altra parte, la didascalia insolitamente lunga predisposta da Rossato per questa sezione risponde *in primis* a esigenze di natura

pratica, ossia permettere il cambio di scena richiesto dalla discontinuità di luogo prevista dal libretto; trasgressione abituale fra un atto e l'altro (*La traviata* e *Rigoletto* ne sono esempi noti a tutti), ma assai più rara all'interno dello stesso atto, soprattutto a fronte del fatto che nella *Giulietta* di Rossato-Zandonai le continuità di tempo e di azione sono perfettamente rispettate (la seconda grazie anche a quello spazio espanso, di cui si è più volte parlato, che permette la simultaneità di azioni diverse – si pensi ad esempio a tutta la sezione tra la fine del gioco del torchio e la canzone *Done piansì*, commentata in 5. L'orchestrazione come strumento di continuità drammaturgico-musicale).

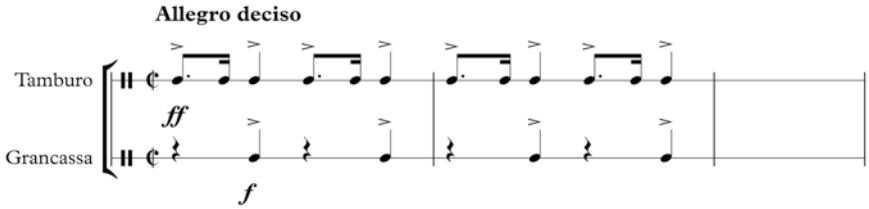
Ma indipendentemente da ragioni di necessità scenografica, va riconosciuto a Zandonai di non aver ceduto a tentazioni onomatopeiche, pur optando per una realizzazione cinetico-gestuale della scrittura d'orchestra, basata ritmicamente su figure di ostinati che avrebbero potuto facilmente richiamare in modo più realistico l'aspetto motorio dell'azione non rappresentata visivamente. Il brano sinfonico-corale escogitato per coprire il salto spazio-temporale del dramma ha indubbiamente un carattere programmatico: è mantenuta la fiducia tutta ottocentesca che durante l'Intermezzo lo spettatore legga la lunga didascalia del libretto. Ma del 'programma' si realizza più l'aspetto dinamico che quello descrittivo, incrociando e intrecciando le componenti cinetiche della tempesta con quelle della cavalcata di Romeo. Questo brano, proposto anche separatamente dall'opera e senza Coro in un dittico intitolato *Danza del Torchio e Cavalcata: episodio sinfonico da Giulietta e Romeo*, denota quasi certamente la conoscenza e l'assimilazione di un aspetto – forse tra i più evidenti – del modernismo francese del primo dopoguerra, definito in seguito 'motorismo'[47]. Esso era finalizzato ad espungere ogni afflato soggettivistico (sia tardoromantico sia simbolistico) grazie alla macchina inarrestabile di ostinati, la cui principale funzione era quella di marcare senza troppe sfumature i tempi della battuta e facilitare l'introduzione di dissonanze talvolta estreme.

La tecnica utilizzata da Zandonai è basata da una parte sulla ripetizione e

[47] Sulla scorta di quanto già affermato da Adorno, una chiara e convincente definizione di "motorismo" ci è proposta da Antonio Serravezza: «Tra gli effetti pratici della musica di consumo, osserva Adorno, vi è una specie di illusoria restituzione dell'uomo alla sfera corporea: "sembra che, nei momenti intesi dalla coscienza popolare come 'ritmo' " la musica "restituisca immaginativamente al corpo una parte delle funzioni che in realtà gli sono state sottratte dalle macchine: è una specie di sfera sostitutiva del motorismo fisico"» (A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo, Bari 1976, p. 177). Continua Serravezza: «[…] nell'*Introduzione alla sociologia della musica* […] si avanza l'ipotesi che la funzione sociale del motorismo fisico prodotto dalla musica sia identica a quella dello sport […]» (ivi, p. 179). Nel linguaggio musicologico il termine "motorismo" ha poi assunto valenza estetica positiva nel descrivere la tendenza a ritmi tetico-meccanici in uso nella musica modernista parigina del primo dopoguerra.

l'assemblaggio di elementi di continuità con le sezioni precedenti, dall'altra sulla creazione di nuovi fattori di continuità che costituiscono i caratteri specifici del brano. Cominciamo da questi ultimi:

1) l'Intermezzo è in ampia parte attraversato da una figura costante della batteria di percussioni, che per un centinaio di battute viene ripetuta praticamente identica (Es. 9).



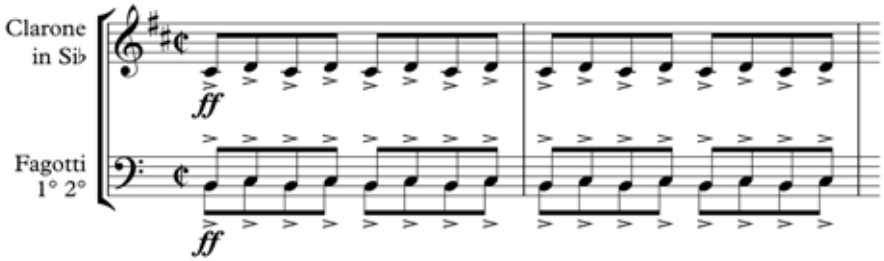
Es. 9: Atto terzo, 15-16 dopo 31 (prime battute dell'Intermezzo), solo parti di Tamburo e Grancassa.

Si noti la leggera sincope prodotta dalla Grancassa sulla seconda suddivisione di ciascun tempo della battuta. Nello stesso passo (fino a 4 dopo 3) i Timpani scandiscono, con pochissime varianti, le quattro semiminime della misura di 2/2 dell'Intermezzo. Da 5 dopo 3 la batteria tace (procede solo la Grancassa coi suoi colpi in sincope, ma per poche battute). Tamburo e Grancassa riprendono a 5, con una piccola variante della parte del Tamburo (due crome anziché croma col punto + semicroma); ma a 4 prima di 6 la figura ritmica originaria viene ripristinata e prosegue con qualche variante fino a 10 dopo 7, mentre nel Nuovo finale[48] si interrompe già a 7. In ogni caso, la scansione in semiminime non cessa quasi mai, essendo scandita anche dai Contrabbassi con o senza i Violoncelli, spesso irrobustita dai Legni gravi, Clarinetto basso e/o Fagotti, e da interi accordi di Ottoni, Legni, Archi in varie combinazioni. Il passo pesante ma veloce, la pulsazione isocrona implacabile è quindi una connotazione che caratterizza in modo significativo questo Intermezzo.

2) Su questa base elementare si innestano altre articolazioni ritmiche molto riconoscibili, come l'oscillazione continua sulle note *si*, *do* che possiamo vedere all'inizio del brano (Es. 10). Questa oscillazione, di ampiezza intervallare variabile (si estende fino alla terza minore), è spesso supportata da una

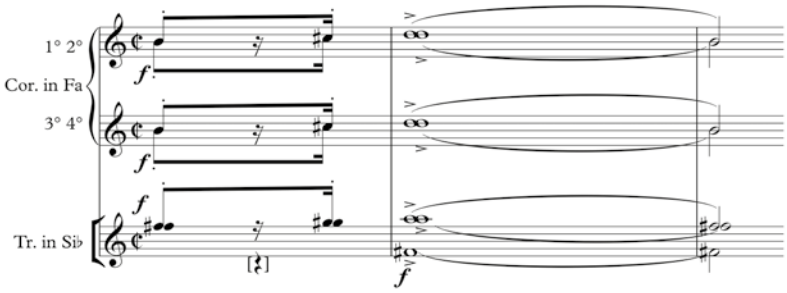
[48] Vedi nota 49.

figura simile dei Violoncelli e/o delle Viole, e permea significativamente la prima parte del brano per poi dileguarsi in varianti e scomparire.



Es. 10: Atto terzo, 15-16 dopo 31 (prime battute dell'Intermezzo), solo parti di Clarinetto basso e Fagotti.

3) Un altro fattore di continuità interna dell'Intermezzo è la sua componente motivica, che se all'inizio presenta un profilo tematico esteso e ben strutturato, procedendo si riduce perlopiù al suo inciso iniziale e sue varianti (Es. 11). Il motivo, estremamente incisivo, deve la sua riconoscibilità anche alla continuità timbrica, essendo sempre affidato agli Ottoni, perlopiù ai Corni e alle Trombe. Si noti come la parte in arsi del motivo sia stata efficacemente concepita 'a incastro' con la figura simile del Tamburo, che si trova sempre in tesi.

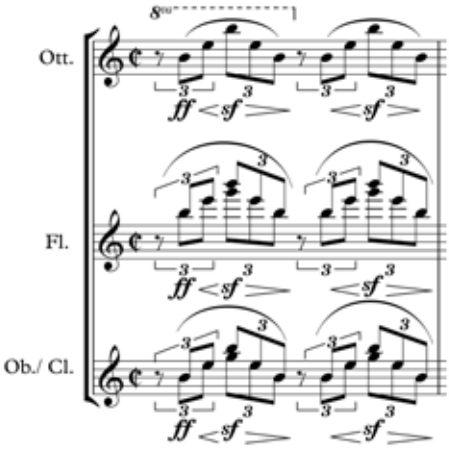


Es. 11: Atto terzo, 18-20 dopo 31 (Intermezzo), solo parti di Corni e Trombe.

Passiamo ora ai fattori di continuità con le sezioni precedenti.

a) In primo luogo la figura del lampo, apparsa per la prima volta con l'entrata in scena del Cantatore, permea la texture delle due sezioni drammatiche alternate alle due enunciazioni della canzone *Done piansì* – per intendersi,

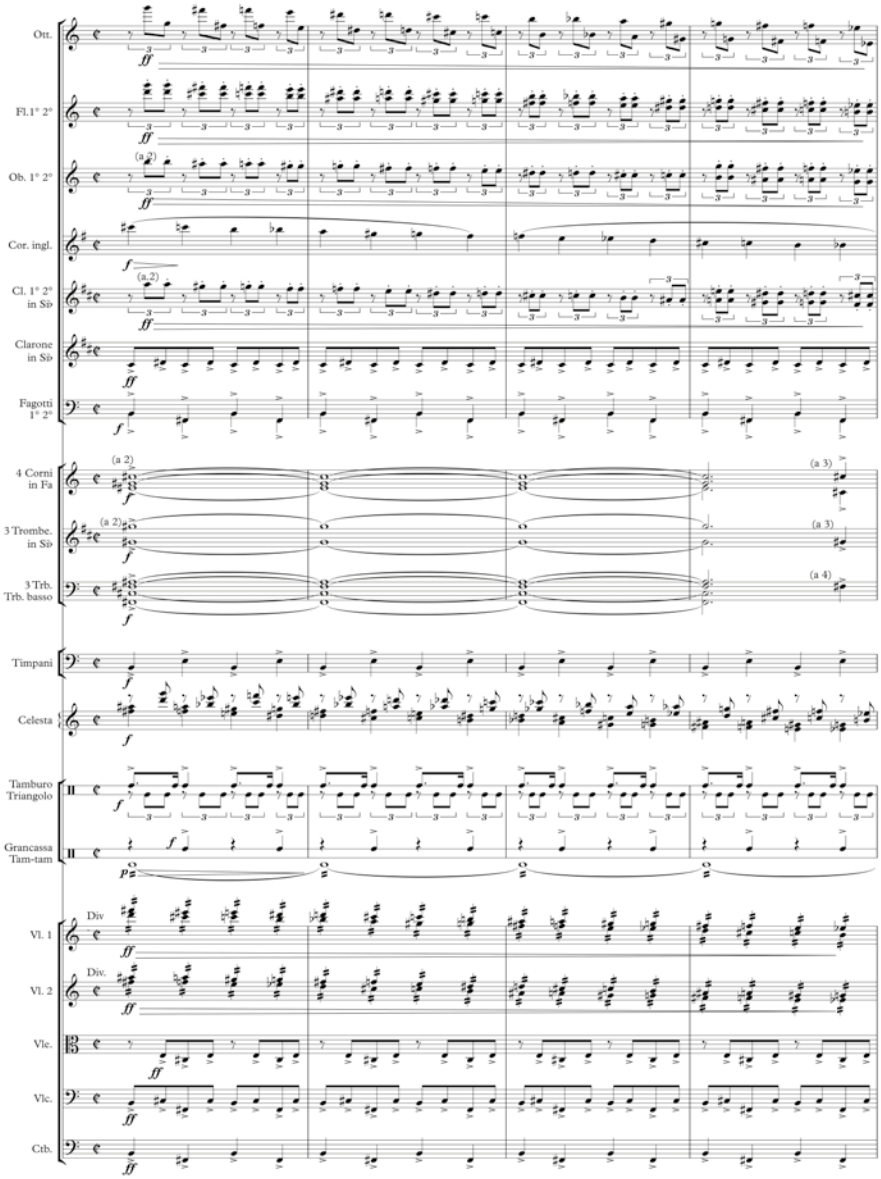
quelle che vedono protagonista Romeo disperato per la morte di Giulietta. Pur con alcune varianti ritmiche, rimane perfettamente riconoscibile e diviene un fattore di continuità anche nell'Intermezzo, dove la sua funzione risulta essere più strutturale che simbolica (Es. 12).



Es. 12: Atto terzo, 19 dopo 31 (Intermezzo), solo parti dei Legni acuti.

L'articolazione in terzine arricchisce la quadratura ritmica delle componenti finora commentate. La sua attribuzione quasi esclusiva ai Legni acuti – dove mai mancano i Flauti e/o l'Ottavino – spesso con l'Arpa, caratterizza la veste timbrica di tutta la prima parte dell'Intermezzo, fino a 3 (Lo stesso tempo ma più calmo), dove i Legni affidano gradualmente la figura all'Arpa e ai Violini in *p* e *pp*. Innegabilmente, il timbro sibilante di Ottavino e Flauti, coadiuvati da Oboi e Clarinetti (raramente dal Corno inglese) acquisiscono anche una funzione descrittiva: l'associazione col fischiare del vento è quasi istintiva. Ma la natura acefala di ciascuna figura introduce un connotato che va ad arricchire un'altra figura già percepita nella sezione precedente.

b) Nella sezione precedente alla cavalcata di Romeo sono state menzionate le volate cromatiche ascendenti in terzine in crescendo come connotati atmosferici, folate di vento con rulli di Timpani o Grancassa. Ma altrettanto rilievo timbrico e descrittivo hanno i cromatismi discendenti degli Archi, spesso sul ponticello, costituiti di semiminime in tremolo (ribattuti di sedicesimi con segno di abbreviazione), che rispetto alle volate ascendenti sono caratterizzati da dinamica in diminuendo. Sono soprattutto queste figure discendenti che caratterizzano le parti più concitate dell'Intermezzo (Es. 13).



Es. 13: Atto terzo, 9-12 prima di 1 (Intermezzo). Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Sviluppando spunti della sezione precedente, questi cromatismi discendenti degli Archi sono sempre combinati con il timbro scintillante dei Legni acuti e del Triangolo, che articolano il disegno in terzine acefale di crome. Il tocco della Celesta conferisce a questo impasto un fascino innegabile e una sfumatura di soprannaturale; il rullo di Tam-tam, spesso associato a queste figure orchestrali, aggiunge un 'brontolio' sommesso in ***p*** contro il ***ff*** dim. dei Violini e dei Legni.

c) È frequente che figure analoghe a quelle descritte al punto b) abbiano andamento ascendente con dinamica in crescendo: vedi ad esempio 15-16 dopo 1 oppure 1-2 dopo 2, anche in questi casi con 'brontolio' del Tam-tam.

Impossibile commentare tutti i dettagli di scrittura strumentale, gli impasti timbrici, i contrasti, l'uso oculato dei registri che denotano la maestria del grande orchestratore. Si è voluto intenzionalmente lasciare alla fine qualche osservazione sul trattamento e sulla funzione del Coro in questo brano sinfonico. La sua collocazione è «dietro la tela», non dietro le scene: ciò permette una presenza fonica che evidentemente per il compositore era importante nel contesto di una pagina in cui un'orchestra protagonista avrebbe potuto coprire le voci. La scrittura è molto semplice, per unisoni e raddoppi d'ottava, ma le tessiture sono sempre tali, soprattutto nei soprani, da imporsi sulla densa trama orchestrale (i soprani raggiungono il *do*♭^{5}). Peraltro è proprio dove attacca il Coro (a 8 dopo 2) che la presenza motivico-tematica degli Ottoni si allenta, riprendendo corpo laddove il Coro tace. Che questa sezione sia stata concepita come brano sinfonico non ci sono dubbi: il testo affidato al Coro nell'Intermezzo è già messo in musica compiutamente nella sezione precedente (vedi da 7 prima di 31 a 1 dopo 31 e da 6 a 10 dopo 31): non sussiste dunque alcuna necessità drammatica per ripeterlo durante la *Cavalcata di Romeo*. Lascio a un'indagine filologica il compito di stabilire se questo pezzo sinfonico sia stato concepito prima dell'opera oppure sia stato estratto da essa insieme alla *Danza del torchio*[49]. In questo contesto trovo invece significativo il fatto che il compositore, di fronte al problema di colmare il salto spazio-temporale previsto dal libretto abbia immaginato di materializzare il

[49] È interessante notare il fatto che dopo la fine del Quadro primo dell'Atto terzo, nell'Intermezzo i numeri di chiamata ripartano da 1. In sé non sarebbe una circostanza anomala se questo brano fosse l'inizio del Quadro secondo, che invece segue l'Intermezzo: i numeri di chiamata del Quadro secondo ripartono di nuovo da 1. Sembra trattarsi di un tipico caso di inserimento a posteriori, di cui anche la doppia versione del Finale pare fornire un indizio: forse dopo l'inserimento della cavalcata nell'opera Zandonai ha avuto un ripensamento e ha composto un nuovo finale? Di fatto, il catalogo dell'editore Ricordi indica il 1920 come data di composizione del brano sinfonico *Danza del torchio e Cavalcata*, mentre l'edizione a stampa è del 1928.

pensiero di Romeo con una voce collettiva, come un urlo interiore, inespresso, anziché con una voce solistica che l'ascoltatore non avrebbe potuto interpretare se non come la viva voce di Romeo.

Non ci sono dubbi che con l'Intermezzo sia riuscita a Zandonai una sorta di quadratura del cerchio, anche sotto il profilo specifico dell'orchestrazione: da una parte il motorismo modernista francese dei primissimi anni Venti, dall'altra i più collaudati topoi atmosferici di tradizione operistica italiana, segno di una volontà di mantenere sempre stretti i legami con l'italianità anche nell'adozione di linguaggi più aggiornati. E in tutto questo l'io lirico si smaterializza in una dimensione collettiva quasi epica, quella appunto dell'archetipo shakespeariano.

Appendice
Organico strumentale

2 Flauti
Ottavino
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti in Si♭
Clarinetto basso in Si♭
2 Fagotti

4 Corni in Fa
3 Trombe in Si♭
3 Tromboni
Trombone basso

Timpani
Arpa

Percussioni
1° Celesta
2° Tamburo e Triangolo
3° Tamburello
Tam-tam
Campane (interne)
Tamburo (sulla scena) [a p. 100 «tamburi dietro le scene» sul pentagramma 5; a p. 107 «Tamburi sulla scena»; a p. 109 «uscendo di scena e allontanandosi»; a 110 «più lontani» e «sempre allontanandosi»]
4° Cassa e Piatti [Atto terzo, p. 11 «Sonagliera da cavallo»]
5° Campane [Atto primo, p. 47 «lontanissima»; p. 179 «campane lontanissime»; Atto terzo, p. 46-48 «lontanissimo», sicuramente campane interne]

Organetto (dietro le scene)

Orchestrina dietro le scene
Flauto
Clarinetto in Si♭
Armonio
Pianoforte (con le corde velate di carta)
Liuto
Triangolo (Tamburello)

Archi

Fig. 1. Bruno Angoletta, *Giulietta*, Atto III, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003536)

Fig. 2. Bruno Angoletta, *Romeo*, Atto III, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003533).

Fig. 3. Bruno Angoletta, *Tebaldo*, Atto II, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003540).

Fig. 4. Bruno Angoletta, *Il Cantatore*, Atto III, scena 1, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003540).

Fig. 5. Bruno Angoletta, *Una Putta*, Atto I, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003543).

Fig. 6. Bruno Angoletta, *Isabella*, Atto II, Roma 1922 (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON003538).

Fig. 7. Armando Coli, *Una piazzetta in Verona*, Atto I, s.d. (©Archivio Storico Ricordi n. ICON009594).

Fig. 8. Armando Coli, *Un cortile nel palazzo dei Capuleti in Verona*, Atto II. s. d. (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON009595).

Fig. 9. Armando Coli, *Un rustico piazzale in Mantova*, Atto III, scena I, s.d. (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON009596).

Fig. 10. Armando Coli, *Chiostro del convento (Cappella dei Capuleti)*, Atto III, scena 2, s. d. (©Archivio Storico Ricordi, n. ICON009597).

Fig. 11. Giulietta e Romeo, Atto II, New York 2022.

Fig. 12. Giulietta e Romeo, Atto III, scena 2, New York 2022.

Michele Callà

Traduzioni dall'opera al sinfonico: il caso della *Danza del torchio* di Zandonai da *Giulietta e Romeo*

Abstract: When a composer extracts a piece originally created for a specific genre, such as opera, and transfers it to another one with different form and rules, like the symphonic poem, he faces choices and sacrifices, as well as additions and gains. By comparing the two scores – *Danza del torchio* and *Cavalcata, Symphonic Episode for Orchestra* from *Romeo e Giulietta* – we will try to discover the features of rewriting and translating (from Latin *trans-ducĕre*, to bring across, to transport) that Zandonai undertook in transitioning from Opera to Symphonic. We will analyze the form and the orchestration and inquire how he treated the absence of voices.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo, Danza del torchio e cavalcata*, dance-game, transcription, form, orchestration.

L'11 dicembre 1927, all'Augusteo di Roma viene eseguita la *Danza del Torchio e Cavalcata, Episodio sinfonico da "Giulietta e Romeo"* di Riccardo Zandonai. Il brano nasce tra il 1926 e il 1927[1] (probabilmente da un'idea di Nicola D'Atri al quale il brano è dedicato) sull'onda del successo dell'opera e di queste pagine in particolare; soprattutto della *Cavalcata di Romeo* che anche nelle esecuzioni teatrali viene spesso bissata a furor di pubblico, come testimoniano diversi telegrammi[2]. I due numeri in questione sono tratti da due

[1] «Io sto lavorando al pezzo per l'Augusteo, rifacimento per uso sinfonico della *Danza del Torchio* e della *Cavalcata* di Giul. e Romeo uniti insieme. Io adopererò il materiale orchestra per il 6 o 7 decembre». Lettera del 9 novembre 1927 in cui Riccardo Zandonai chiede a Carlo Clausetti (gerente di Casa Ricordi) l'assicurazione di avere la copiatura delle parti in tempo utile per l'esecuzione romana. *ERZ* 2047.

[2] Solo un esempio di telegramma inviato a D'Atri: «GIULIETTA SUCCESSO MAGNIFICO VENTI CHIAMATE BISSATA CAVALCATA FELICISSIMI ABBRACIAMOVI», firmato da Zandonai e Rossato, Brescia, 24 febbraio 1924. *ERZ* 1111.

momenti di *Giulietta* caratterizzati da contrastanti toni emotivi: la *Danza* costituisce la parentesi giocosa ed innocente del secondo atto, mentre la *Cavalcata* funge da intermezzo drammatico che nel terzo atto porta dalla scena mantovana al quadro finale nella tomba dei Capuleti.

L'atto secondo che terminerà con l'uccisione di Tebaldo e la fuga di Romeo si apre all'insegna della primavera e della spensieratezza («Son tornate le rondini, Giulietta!») con un accenno al cantatore sotto le mura e alla sua «vivuola», anticipazione lieta di quello che sarà messaggero di lutto nell'ultimo atto. Siamo nel cortile del palazzo dei Capuleti dove Giulietta insieme con la sua fante Isabella viene raggiunta da uno sciame di gaie fanciulle che invitano la ragazza a giocare al torchio, azione ludica deputata a rivelare lo sviluppo di un amore. Come è risaputo, nella stesura del libretto intervennero elementi di narrazione italiana come testimoniato da Giuseppe Adami, primo librettista dell'opera, che esplicitò di voler seguire la versione italiana invece che il dramma di Shakespeare. L'idea di riutilizzare le fonti italiane suonava in quegli anni programmatica e rivelava una precisa presa di posizione culturale in un periodo in cui il ricorso a classici della letteratura nazionale e la ricerca di fonti antiche contribuivano a rinforzare un sentimento identitario. Si risale quindi a due novelle italiane del Cinquecento: quella di Da Porto, pubblicata nel 1524 e la nona della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554. È Da Porto che si ispira ad una vicenda accaduta agli inizi del '500 dove due giovani friulani, Luigi e Lucina, s'incontrano proprio durante il Ballo del Torchio[3]. Storia reale trasfigurata in novella. Di conseguenza l'idea di inserire un ballo-gioco di epoca medioevale nell'opera è risultato presumibilmente naturale, seppure non vi siano fonti documentarie nonostante l'ampio carteggio. Ma in cosa consiste la danza del torchio?

Ogni danza risponde sempre a più funzioni, a seconda dei contesti e degli esecutori. La maggior parte dei balli di uso sociale tende a far divertire e per questo la danza popolare si porta spesso nell'immaginario collettivo una dimensione ludica. Ballando si prova piacere, si creano relazioni effimere, entrano in atto processi di seduzione. Ma vi sono balli che acquistano valenze particolari, simboliche o legate ad una sorta di narrazione giocosa, con regole da seguire come ogni specifico gioco prevede. Vengono quindi a sommarsi in un solo repertorio il meccanismo del gioco e la piacevolezza della danza: sono i cosiddetti "balli-gioco"[4] o, invertendo gli addendi, giochi danzati o balli

[3] Cfr. A. Comelli, F. Tesei, *Giulietta e Romeo: l'origine friulana del mito*, Firenze 2006.

[4] Cfr. M. Corso, *Ballare col corpo. Tentativi di ricostruzione di balli popolari del Cinquecento veneto*, in «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 26, 2020, pp. 97-107.

giocati. Il gioco a ballo è probabilmente esistito in ogni epoca e in ogni cultura, perché oltre a soddisfare il bisogno umano dell'evasione, del divergere dalla normalità quotidiana, dell'avvicinamento fisico, contiene un 'processo' da costruire collettivamente. Sin dai primi trattati di danze aristocratiche del XV e XVI secolo[5] troviamo descritti o accennati alcuni balli di questo genere, come il *ballo del torchio* appunto. Oltre a quelli infantili, i giochi a ballo erano reputati interessanti e degni di rimanere nell'ambito delle feste ufficiali, rispondendo a diverse funzioni estetiche, dalle composizioni geometriche, alla formazione di coppie, alla pura pantomima comica[6].

La *Danza del torchio* zandonaiana è una pagina musicalmente gaia e spensierata che tuttavia, pur ispirata alla natura di una innocente società femminile, allude anche ai travagli del sentimento e termina su una nota inquietante. Ci sono la leggerezza e la velocità dei movimenti richiesti sulla scena («Gira!… Passa!»), insieme alla metafora palese e insistita di un'esperienza amorosa («brucio… avvampo… m'accendo») ben più matura di un adolescenziale turbamento. Non è, quindi, un semplice momento coreutico, né soltanto la preparazione dell'incontro tra gli innamorati; sembra piuttosto presentare la doppia identità della protagonista, adolescente e pienamente donata al suo amore. Lo spegnimento della fiamma, con la torcia gettata nel pozzo dove «fumiga… guizza… stride» prima di morire, è un presagio di tragedia. E infatti il testo sottolinea tutte le valenze di questa scena:

ISABELLA, *tenendo il torchio.*
Oi me, ch'io brucio!
FANTI. Passa! Passa!
ISABELLA, *passandolo.* A te!
UNA, *prendendo il torchio.*
Oi me, ch'io avvampo!
FANTI. Gira! Gira!
UN'ALTRA, *correndo e prendendo il torchio.*
Oi, lassa!
Ardo e non voglio…
FANTI.

[5] Basti citare l'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau, ora in recente edizione italiana: T. Arbeau, *Orchesografia (1588-1589),* a cura di G. Bellucci, Urbino 2021.

[6] G.M. Gala, *Danza popolare e questioni storiche: materiali per una storiografia etnocentrica in Italia*, Firenze 2011.

Passa, passa, passa…
UNA TERZA, *prendendo la fiaccola*.
Oi me, tapina, che già languo…
GIULIETTA, *togliendola festosa*.
A me!
Ed io, che ciascun'ora più m'accendo
tutta al bel foco mio, tutta mi rendo.
FANTI, *intorno a lei con malizia giocosa*.
Tu sì, tu sì…
GIULIETTA.
Dolce avvampar così!
FANTI.
Tu sì, tu sì…
GIULIETTA.
Dolce, gioir nel foco,
passar vestita di continuo ardore
e nella pena del diletto gioco
gittare un grido, un grido solo: amore!.
Passa il torchio.
A te!…
UNA, *passandolo*.
No: brucio!
FANTI. Passa, passa!
ISABELLA, *prendendo il torchio*.
A me!
Ahi!… Ch'io mi struggo…
FANTI.
Gira! Gira! Gira!
ISABELLA.
Ardo, e non voglio!
UNA TERZA, *agitandolo.*
Ahi! che il mio cuor sospira…
Prendilo…
FANTI, *con un grido.*
Muore! Gitta, Gitta…
ISABELLA.
A me!
Giù nel profondo!
Lo gitta nel pozzo. Silenzio.

FANTI, *guardando nel breve abisso.*
Brucia ancora lento…
fumiga… guizza… stride un poco… È spento!
GIULIETTA.
Ah! no! ch'egli arde ancora in allegranza
e vive in noi, siccome un bello fiore.
Il foco è amore…
FANTI.
Amore, amore… Danza!
GIULIETTA.
Il foco è gioia!…
FANTI.
Amore, amore, amore!…
Prendendosi per mano, danzano ancora ridendo. Ma sulla porta – sotto i portici della casa – appare Tebaldo. Le fanti sciolgono il cerchio[7].

Nella *Cavalcata* che divide e congiunge le due parti del terzo atto Romeo, appresa dal Cantatore la morte dell'amata, sale a cavallo e galoppa disperatamente da Mantova a Verona, in mezzo ad una furiosa tempesta. Questa folle corsa è descritta da un *Intermezzo* direttamente collegato senza soluzione di continuità alla scena precedente che si concludeva con un accordo di triade aumentata rimasta in sospeso. Un basso ostinato sembra rappresentare il serrato scalpitio degli zoccoli dei cavalli, mentre un coro interno, in un'atmosfera tipicamente decadente, rende manifesta l'angoscia di Romeo, che punteggia la pagina orchestrale con un'invocazione ripetuta («Giulietta mia!»).

Le due pagine sono diametralmente opposte: canto d'amore la prima e angoscia di morte la seconda, speranza contro disperazione, lirica la *Danza* e concitata ritmicamente la *Cavalcata*. D'altronde, nell'opera, i due numeri hanno struttura e forma autonoma, con inizio e fine dichiarati. Eppure l'autore riesce a giustapporle con coerenza nonostante le differenze tematiche e semantiche. In che modo è riuscito nell'opera? Se confrontiamo velocemente l'originale con l'episodio sinfonico, possiamo notare che la *Cavalcata* non ha subito mutazioni, mentre la *Danza* non rispecchia completamente la scrittura originale. Se l'attenzione primaria sembra portata sulla *Cavalcata*, mantenuta nella sua struttura e carica emotiva originaria senza modificazioni e aggiustamenti, spettava quindi alla *Danza* farsi carico di qualche accorgimento

[7] A. Rossato, *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, musica di Riccardo Zandonai, libretto, Ricordi, Milano 1922, atto II, pp. 31-33.

per garantire l'equilibrio dell'opera, in particolare nei punti di transizione. Vediamo in quale maniera.

Nella Fig. 1 vengono riportate le sezioni musicali e i versi della *Danza* così come li troviamo nell'opera.

Sez.	Batt.	Tema	Metro	Tempo	Pers.	Versi	Movimenti
	4	bicordi corni	2/4	Lento			
6	9	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	Isabella	Oi me, ch'io brucio! Oi me, ch'io avvampo! Gira, gira!	*tenendo il torchio* *passando* *prendendo il torchio*
7	10	A	"	"	Fante	Oi lassa! Ardo e non voglio! Oi lassa, oi me tapina che già languo! Passa! Passa!	
8	10+7	A	"	"	Giulietta	A me! Ed io che ciascun'ora più m'accendo tutta al bel foco mio, tutta mi rendo dolce avvampar così! Dolce gioir nel foco! Passar vestita di continuo ardore e nella pena del diletto gioco gittare un grido solo: Amore!	
9	8+8 +2	B incipit di A cromatismi	2/4	Più mosso	Isabella e Fanti	No, brucio! Passa! A me! Ch'io mi struggo! Gira! Ardo e non voglio! Ahi! Che il mio cor sospira! Gira! Muore! Gitta! Giù nel profondo!	*passa il torchio* *passandolo* *prendendo il torchio* *agitandolo* *lo gitta nel pozzo*
10	19	C accordi tenuti e glissati archi	"	Lento e grave	Fanti Giulietta	Brucia ancora lento Fumiga, guizza… stride un poco… …è spento! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi sì e come un bel fiore. Il fuoco è amore	*guardando nel breve abisso*
11	9+6	A	¾ 4/4	Tempo di prima, ma più vivo e più mosso	Giulietta Coro	Il fuoco è gioia! Amore, danza, gioia! Ei vive in noi, sì e come un fiore, amore, Amor!	*prendendosi per mano, danzano ancora ridendo*

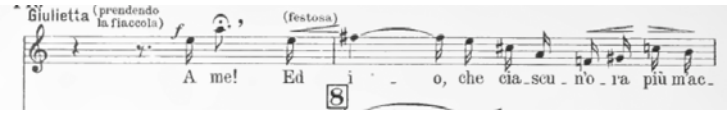
Fig. 1. Struttura della *Danza del torchio*.

Ad un primo ascolto, a livello estesico, la *Danza* sembra essere costituita in modo articolato da quattro parti (denominate dalle lettere del Tema), molto aderenti al testo e caratterizzate dal cambio di metro e di tempo. Di conse-

guenza la danza non è un balletto inserito nell'opera, ma una scena lirica con movimenti di danza come descritti nell'ultima colonna (Movimenti), tranne il momento più lirico affidato a Giulietta.

In particolare, gli elementi tematici messi in campo da Zandonai sono sostanzialmente tre:

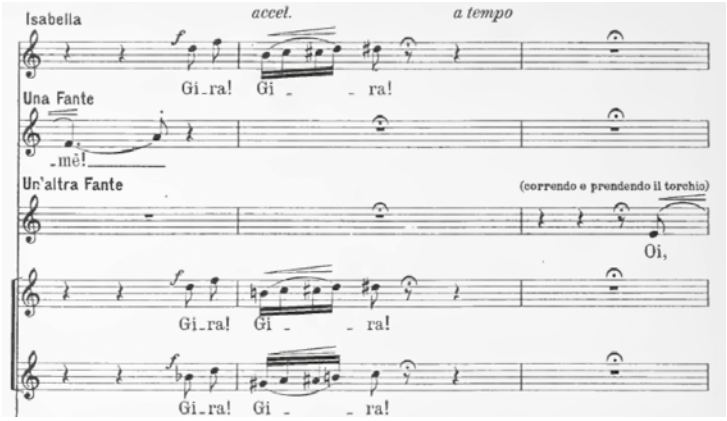
A. Tema di Giulietta, con cui inizia la danza (solo di Giulietta)



Es. 1. Atto II, sez. 8, p. 140[8].

La melodia inizia con un salto di quarta ascendente sul forte, a somiglianza di un grido festoso, come viene richiesto dall'indicazione immediatamente successiva. Questa prosegue con arpeggi discendenti e ascendenti, ma soprattutto con un ritmo che somiglia ad un trottare di piedi, con acciaccature, note tenute, brevi pause quasi affannose: questo risulta più evidente quando il tema viene affidato agli strumenti, meno alla voce che canta più piana (vedi Es. 4).

B. Coro delle Fanti

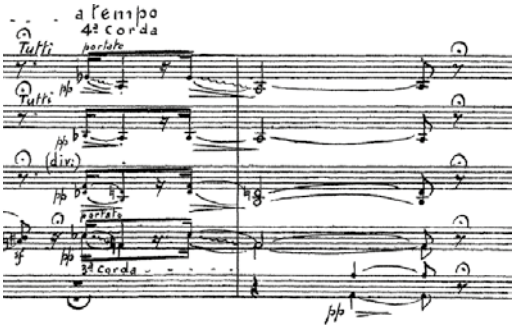


Es. 2. Atto II, sez. 6, p. 138.

[8] Gli esempi 1, 2 e 3 sono tratti da R. Zandonai, *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, libretto di A. Rossato, partitura, Ricordi, Milano 1922.

Il *coro delle Fanti* (Es. 2) inizia ugualmente con un'esclamazione (ascesa di terza), con lo stesso intento festoso avvertito in Giulietta, proseguendo con un movimento cromatico ascendente che inizia una terza sotto il primo «Gira» intensificando così il senso di motricità; l'aderenza al testo e al movimento di danza diventa quasi didascalica.

C. Discesa e spegnimento della fiaccola.



Es. 3. Atto II, sezioni 6, 2, 7 e 10.

Nel finale della danza-gioco il glissato degli archi discendente di un tritono non solo dipinge la caduta e lo spegnimento della torcia nel pozzo, ma diventa premonizione, sintetico simbolo sonoro dell'epilogo tragico.

Il ritorno al tempo veloce e allegro del tema A, dopo la sospensione lenta e desolata del tema C, serve per riprendere la scena speranzosa e portarla a conclusione in crescendo e accelerando sull'accordo di tonica. Un finale di tal fattura non poteva funzionare come *trait-d'union* con la *Cavalcata*, una volta inserito nell'*Episodio sinfonico*; era necessario creare un ponte che permettesse alla *Danza* di passare alla *Cavalcata.*

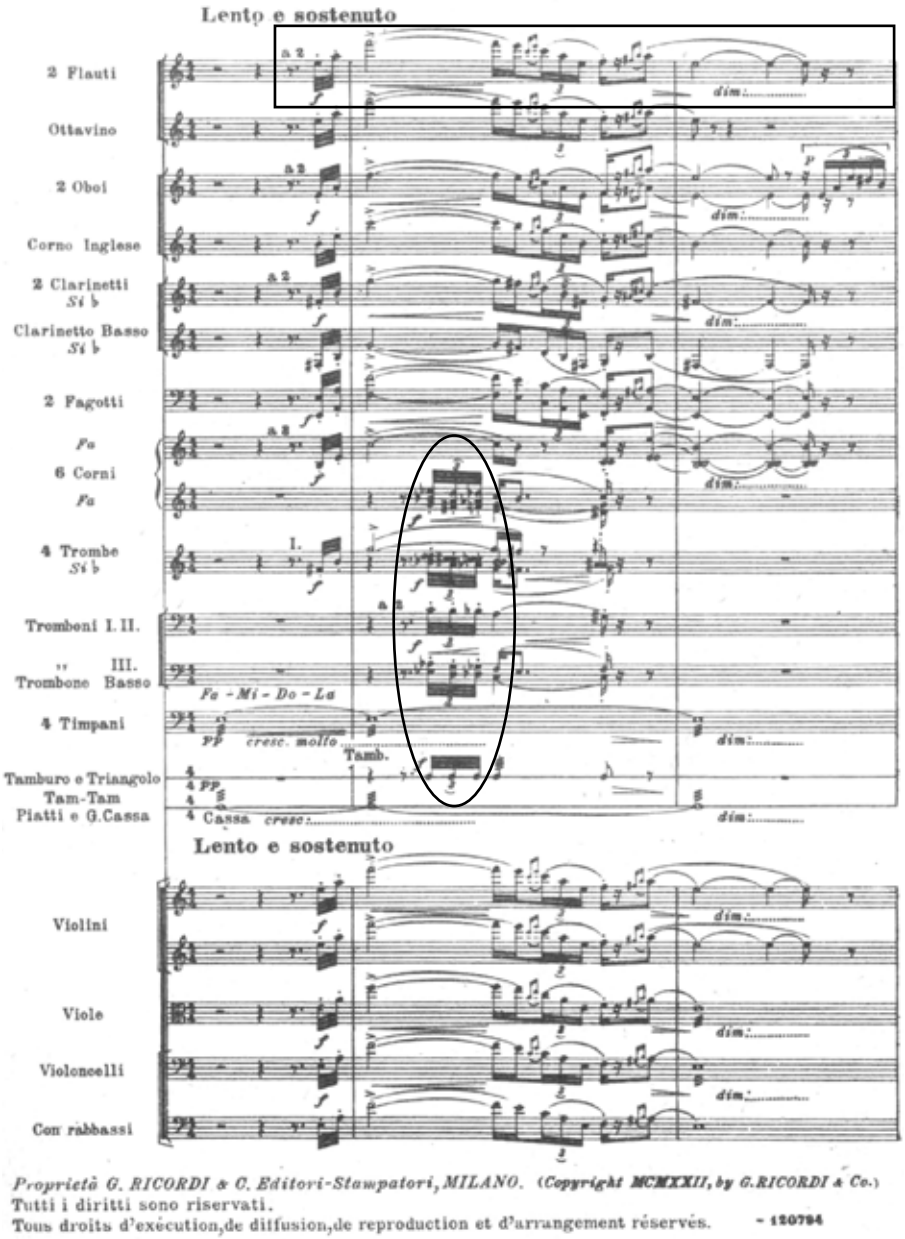
Lo schema di Fig. 2 esplicita la strategia compositiva attuata da Zandonai nell'*Episodio sinfonico*[9].

[9] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922. R. Zandonai, *Danza del Torchio e Cavalcata. Episodio sinfonico per orchestra da Giulietta e Romeo*, Ricordi, Milano 1928, id. di stampa 120794. Gli esempi successivi sono tratti da questa edizione.

OPERA					EPISODIO SINFONICO		
Sezione	**Batt.**	**Tema**	**Metro**	**Tempo**	**Sezione**	**Batt.**	**Tema**
						13	A
					1	11	B
	4	[corni]	2/4	Lento	2	5	[corni]
6	9	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	2	9	A
7	10	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	3	10	A
8	10	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	4	10	A
8	7	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	5	7	A
9	8+8+2	B	2/4	Più mosso	6	8+6	B
					7	8	C
					8	4+4	D

Fig. 2. *Danza del torchio*, raffronto tra lo schema nell'opera e quello dell'*Episodio sinfonico*.

Risulta a prima vista evidente che la *Danza* è trasferita quasi completamente nell'*Episodio* senza subire cambiamenti o stravolgimenti interni; dovendo congiungere i due brani senza soluzione di continuità, Zandonai elimina le sezioni 10-11 della *Danza* e le sostituisce con due nuove sezioni mutando il materiale, ma mantenendo tempo e metro; in questo modo prepara il passaggio dal *Più mosso* in 2/4 della *Danza* all'*Allegro deciso* in tempo tagliato della *Cavalcata*. Così facendo, però, il peso strutturale del nuovo brano sarebbe stato sbilanciato a favore della *Cavalcata*; da qui, quindi, la necessità di allungare la *Danza*, aggiungendo due sezioni iniziali (0-1) in tempo *Lento,* riportando l'equilibrio di pesi tra i due brani. Queste due sezioni servono quasi da introduzione citando ed elaborando il tema di Giulietta, prima in tempo lento, successivamente più vivo.



Es. 4. *Danza del Torchio e Cavalcata*, bb. 1-3, p. 1.

L'aspetto introduttivo viene rimarcato dall'ornamento melodico affidato agli ottoni con la figura cromatica discendente (ovale Es. 4), che non è elemento originario della danza, bensì della *Cavalcata* e ha questa funzione per tutte le 20 battute dell'introduzione. Interessante notare tuttavia alcune somiglianze con la *Danza* stessa: anzitutto lo slancio che precede la terzina della melodia e successivamente il movimento cromatico simile al *Coro delle Fanti*, ma in direzione discendente invece che ascendente. Quindi, anche se gli ottoni sono più strutturali nella *Cavalcata*, Zandonai riesce ad anticiparne la funzione con elementi della *Danza*. A sez. 2 parte la *Danza* intera come nell'opera, fino a sez. 6. A sez. 7 comincia il ponte costituito dalla testa del tema (le prime quattro note) della *Danza* reiterata e con l'ingresso degli ottoni in ornamento melodico anticipante il tema della *Cavalcata*; colore e funzione degli ottoni sono qui analoghi a quelli dell'introduzione. Questa ripetizione quasi ossessiva dell'incipit ha due finalità: allontanarsi in modo graduale dall'ambito espressivo della *Danza* e avvicinarsi al tema della *Cavalcata*, caratterizzato da quartine di ottavi. Le otto battute della sez. 7 funzionano da accumulazione di tensione per la sezione successiva che ripropone la testa del tema fino all'arpeggio discendente, elemento mutante che porterà alla *Cavalcata*.

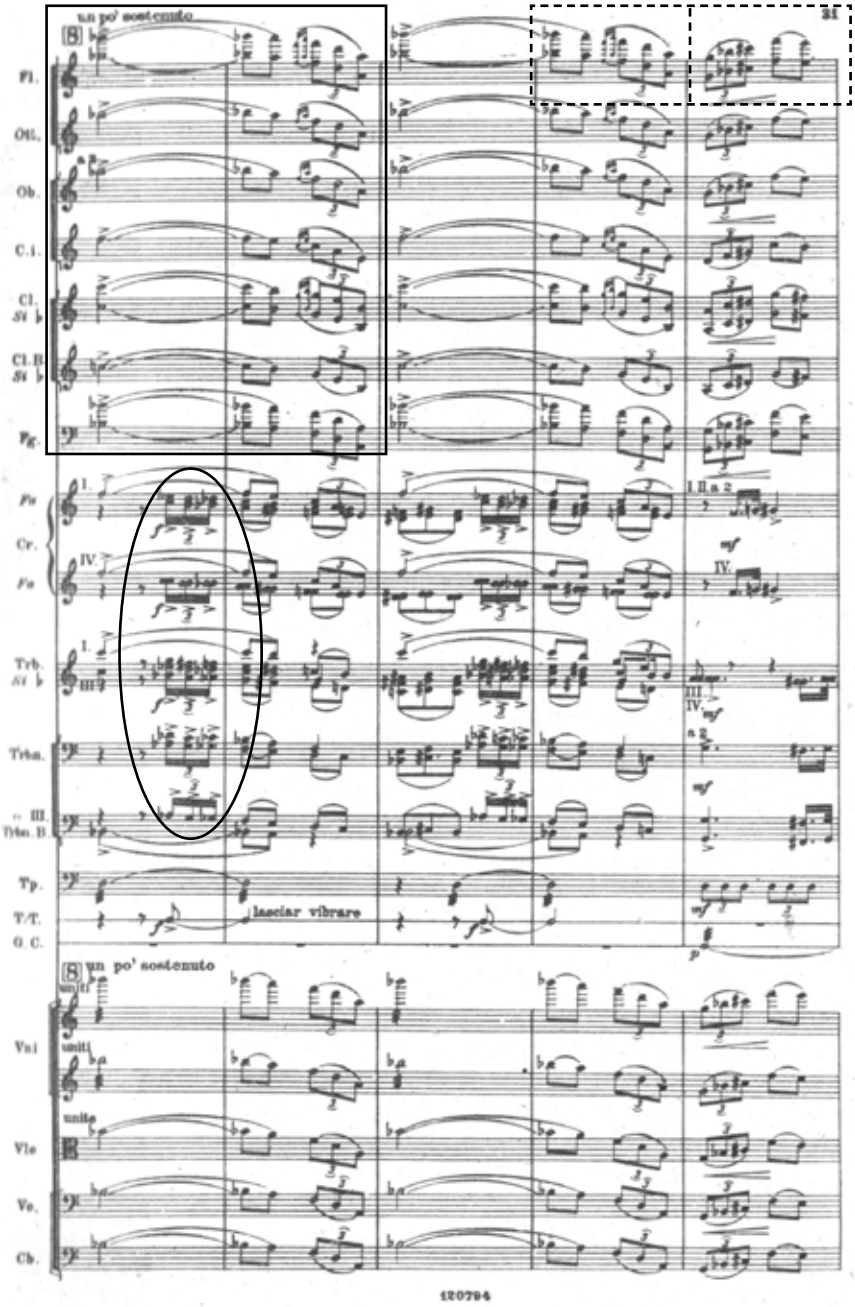
Infatti, come evidenziato dal riquadro tratteggiato (Es. 5), la terzina discendente del tema diventa terzina ascendente nella battuta seguente, ma mantenendo la duina cromatica discendente, secondo uno schema speculare:

2 - 3 | 3 - 2

Questa necessità di invertire la terzina, ma di mantenere l'aspetto ritmico è funzionale alla mutazione, poiché il tema della *Cavalcata* ha proprio la duina ascendente dopo la terzina (trasformata in duina) ascendente (Es. 6). Con la volontà di trasformare due temi così diversi, l'autore ne ha preso gli incipit omologandoli parzialmente con un procedimento di *morfing*, (per usare termini contemporanei elettroacustici).

Anche gli ottoni subiscono la mutazione: la terzina discendente diventa duina ascendente a sez. 7. Qui capiamo che la necessità di inserire fin dall'inizio la punteggiatura degli ottoni era utile ad anticipare la stessa punteggiatura della *Cavalcata*.

Dopo aver confrontato le due versioni e analizzato lo schema compositivo resta qualche appunto sui cambiamenti nell'orchestrazione. Nella Fig. 3 sono riportate le differenze di organico.



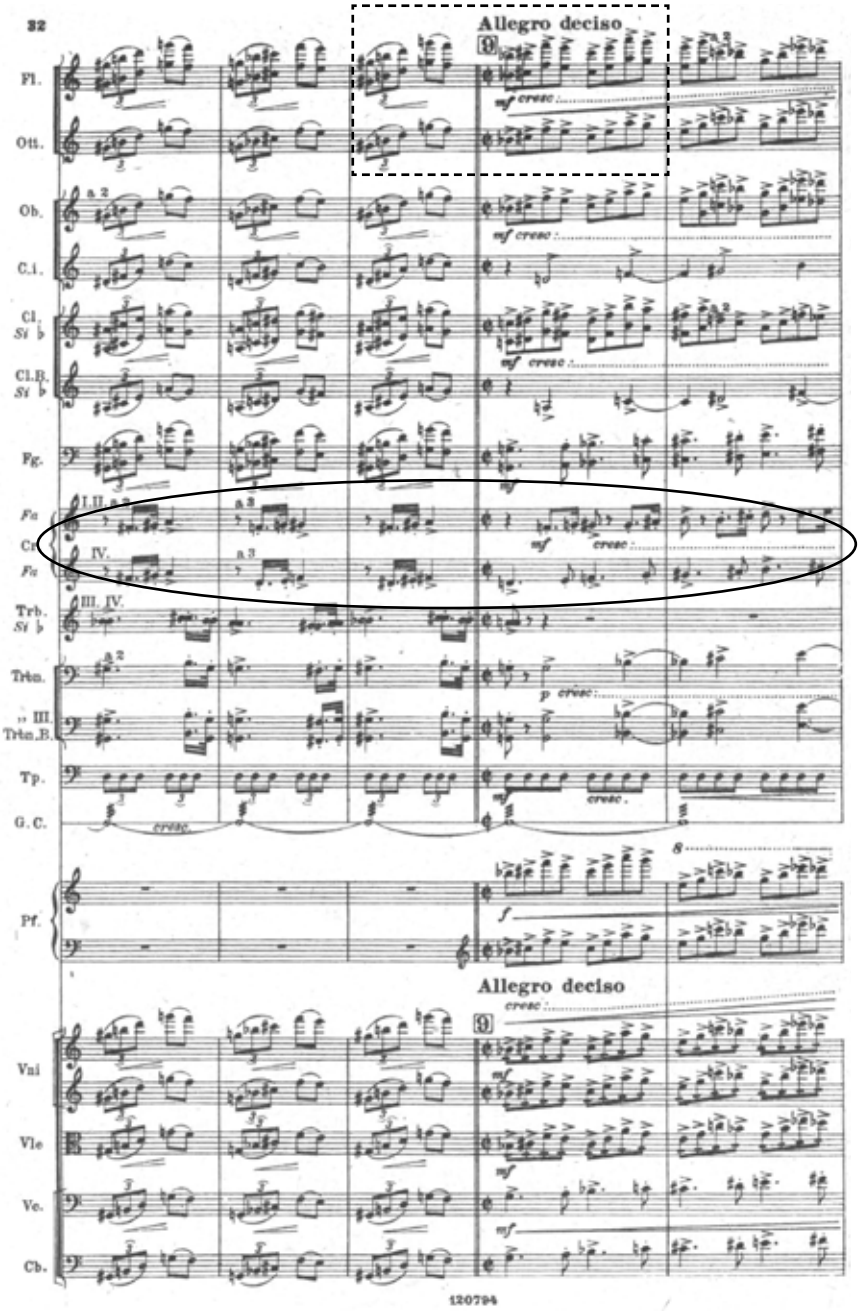
Es. 5. *Danza del Torchio e Cavalcata,* inizio sez. 8, p. 31.

PARTITURA D'OPERA	EPISODIO SINFONICO
2 Flauti	2 Flauti
Ottavino	Ottavino
2 Oboi	2 Oboi
Corno Inglese	Corno Inglese
2 Clarinetti in Sib	2 Clarinetti in Sib
Clarinetto basso	Clarinetto basso
2 Fagotti	2 Fagotti
4 Corni in Fa	6 Corni in Fa
3 Trombe in Sib	4 Trombe in Sib
3 Tromboni	3 Tromboni
Trombone basso	Trombone basso
Timpani	Timpani
Tamburo	Tamburo
Triangolo	Triangolo
Tam-tam	Tam-tam
Cassa	Cassa
Piatti	Piatti
	Campanelli
Voci	-
Celesta	Celesta
Arpa	Arpa
	Pianoforte
I Violini	I Violini
II Violini	II Violini
Viole	Viole
Violoncelli	Violoncelli
Contrabbassi	Contrabbassi

Fig. 3. Organico in *Giulietta e Romeo* e nell'*Episodio sinfonico*.

Nel confronto con la partitura operistica, l'*Episodio* mostra limitate variazioni di organico: si ispessisce la sezione degli ottoni, mantenendo tuttavia una scrittura leggera che permette un minore sforzo da parte dei musicisti; alla parte dell'arpa e della celesta si aggiunge un pianoforte che assicura una funzione di sostegno e di tessitura coloristicamente di grande effetto.

Infine spariscono le voci; se questo è naturale per la traduzione sinfonica della *Danza*, la cancellazione del coro potrebbe sembrare una perdita di incisività nella *Cavalcata* dove le voci a teatro accentuano il carattere visionario, straniante della scena. Se non possiamo avanzare ipotesi rispetto alle intenzioni espressive dell'autore, possiamo con certezza ricordare che l'operazione dell'*Episodio sinfonico* è stata suggerita dalla grande popolarità della pagina



Es. 6. *Danza del Torchio e Cavalcata*, p. 32.

operistica alla quale viene così garantito uno spazio nel repertorio sinfonico, spazio difficilmente sostenibile con la necessità di una compagine corale.

Andando a confrontare sulla partitura le due orchestrazioni (della *Danza*, per esempio, dove ci aspetteremmo una maggiore riscrittura organica) risulta evidente che l'assenza delle voci non pregiudica l'effetto drammatico (anzi, drammaturgico), né impoverisce la qualità timbrica di quella che resta una doppia 'narrazione' sinfonica.

Nicola Sfredda

Trascrivere Zandonai, maestro della scrittura orchestrale

Abstract: The author has created new piano four-hands transcriptions of *Danza del torchio* and *Cavalcata* from *Giulietta e Romeo*, taken not from the *Symphonic Episode*, but from the opera's score, which also includes important vocal, solo and choral parts. This intervention explains the reasons for this choice, which makes the reduction from the original orchestral score more effective, rich in timbral effects and polyphonies that cannot be satisfactorily rendered in the classic two-hands reduction. The text includes examples that illustrate the comparison between the historical two-hands transcription and the new four-hands version.

Key words: transcriptions, piano four-hands, timbral effects, polyphonies.

Ringrazio il Centro Studi Zandonai per questa opportunità che è data a me, ma soprattutto al pubblico degli appassionati: abbiamo l'occasione di riavvicinarci a questa meravigliosa opera del nostro grande compositore.

In me è molto vivo il ricordo della *Giulietta* che fu allestita dalla Fondazione Arena di Verona nel 1983, in occasione del centenario della nascita del musicista, e che fu portata in due serate anche al Teatro Zandonai di Rovereto[1]. Io, che all'epoca ero un giovanissimo professore nella Civica Scuola Musicale (anch'essa intitolata alla memoria del Nostro) andai ad assistere ad entrambe le serate roveretane. A Milano riuscii inoltre a trovare una vecchia edizione dello spartito, per canto e pianoforte. L'amore per questa opera, nato in quella occasione, non mi ha più abbandonato. Trovo che essa sia, accanto a *Francesca* e ai *Cavalieri di Ekebù*, che senz'altro festeggeremo dovutamente nel 2025, uno dei momenti più alti nella produzione operistica del compositore.

[1] L'opera è andata in scena al Teatro Zandonai il 30 aprile e il 3 maggio 1983 con l'orchestra, il coro e il corpo di ballo dell'Ente Arena di Verona. Direttore: Bruno Moretti; Maestro del coro: Corrado Mirandola. Regia: B. Menegatti.

Alcuni anni dopo accompagnai il ricercatore Diego Cescotti all'Archivio della Casa Editrice Ricordi, a Milano, per visionare i manoscritti e preparare quella sezione di tabelle analitiche che ho curato personalmente e che sono state pubblicate nel *Catalogo tematico*[2] dalla Libreria Musicale Italiana di Lucca nel 1999.

Ora ricorre questo importante centenario della prima rappresentazione di *Giulietta* e il Centro Studi ha realizzato questo ampio, articolato progetto, suddiviso in vari momenti, culminanti in questo convegno e nel concerto che che si è tenuto il 30 novembre. In quella occasione io ho accompagnato al pianoforte quattro cantanti, nei ruoli di Giulietta, Romeo, Tebaldo e del Cantatore, in una selezione di ampi estratti dall'opera.

Nella scelta dei pezzi per il concerto, non potevano mancare due pagine famose, la *Danza del Torchio* del II atto e la *Cavalcata* di Romeo, nel III. Lo stesso Zandonai aveva capito l'importanza di queste due pagine, realizzando una breve suite sinfonica, che definì "*episodio sinfonico*" e che tra l'altro presenta importanti varianti, nella forma e nella strumentazione.

Quando si è trattato di immaginare il programma del nostro concerto, pensando che non fosse possibile escludere questi due pezzi, ho subito capito che non sarebbe stato efficace realizzarli nella classica riduzione per pianoforte a due mani, così come riportata nello spartito curato da Ferruccio Calusio (1890-1983), il giovane direttore d'orchestra argentino, che all'epoca lavorava alla Scala di Milano come assistente di Toscanini. Se ci fossimo avvalsi di quella pur ottima versione[3], non solo l'esecuzione avrebbe richiesto un virtuosismo solistico fuori luogo nel contesto, ma sarebbe risultata ugualmente incompleta e perciò sarebbe stato comunque necessario sacrificare alcune parti importanti rispetto alla stesura orchestrale. Lo stesso spartito, infatti, riporta in vari momenti una scrittura su tre o quattro righi, che è abbastanza frequente in questi casi negli spartiti d'opera, ma che risulta del tutto teorica e quindi artificiosa, ossia utile per una conoscenza più dettagliata dell'originale orchestrale (che comunque rimane sempre approssimativa nella sua riduzione), ma del tutto inutile nella prospettiva di una esecuzione pianistica.

Non solo: entrambi i pezzi prevedono anche una parte vocale, omessa da Zandonai nella suite sinfonica, ma assolutamente necessaria nella versione scenica. Questo è il motivo per il quale ho scelto di utilizzare, per la mia trascrizione, la partitura dell'opera e non quella dell'*episodio sinfonico*. Nell'originale scenico della *Danza del torchio* ci sono importanti interventi

[2] D. Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca 1999.

[3] *Giulietta e Romeo*: tragedia in tre atti / libretto di Arturo Rossato; musica di Riccardo Zandonai; opera completa per canto e pianoforte, riduzione di F. Calusio, Milano 1922.

solistici di alcuni personaggi, tra i quali la stessa Giulietta: è ben vero che il discorso musicale è portato avanti dall'orchestra, secondo uno stile di scrittura di ascendenza wagneriana e anche prewagneriana (pensiamo ad esempio al *Fidelio* o, prima ancora, a certe pagine operistiche di Mozart, in particolare nei grandi finali d'atto), un discorso quindi eminentemente sinfonico, sul quale si sovrappongono gli interventi vocali, in contrasto quindi con la classica struttura di canto solistico prevalente e accompagnamento orchestrale ad esso subordinato, che era invece tipica della tradizione operistica italiana, almeno fino alle prime opere di Verdi. In Zandonai troviamo dunque questo impianto sinfonico di straordinario impegno; e noi potremmo perciò ridurre la nostra trascrizione a questo elemento fondante. Tuttavia il fraseggio vocale ne risulterebbe sacrificato, come avviene infatti nella versione pianistica a due mani; viceversa noi possiamo pienamente recuperarlo nella versione a quattro mani: farò in seguito alcuni esempi.

Nella *Cavalcata*, poi, c'è questo effetto straordinario pensato da Zandonai, con il coro *dietro la tela* che amplifica, non solo acusticamente, ma psicologicamente ed emotivamente il grido solistico di Romeo «Giulietta mia!»: un effetto che in teatro è di grande efficacia, e che, anche in questo caso, è irrealizzabile nella versione a due mani, mentre si può recuperare totalmente in quella a quattro mani.

Ci risulta difficile immaginare la sonorità orchestrale della *Cavalcata* se non abbiamo l'occasione di ascoltarla dal vivo: le registrazioni storiche[4] che abbiamo non sono soddisfacenti dal punto di vista acustico. Io ricordo benissimo l'impressione che mi fece questo pezzo ascoltandolo al Teatro Zandonai nell'allestimento del 1983 che ho sopra ricordato: una densità sonora travolgente, come la passione disperata di Romeo. Se possiamo definire difficile una qualsiasi riduzione, mi pare decisamente impossibile renderne almeno suggestivamente l'efficacia in una versione per pianoforte a due mani.

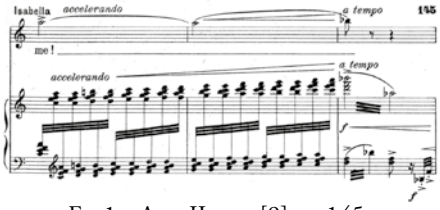
Così è nata l'idea della versione a quattro mani, che per me è stata una esaltante avventura di avvicinamento al dettaglio della straordinaria scrittura orchestrale di Zandonai. Per l'esecuzione del 30 novembre abbiamo invitato

[4] Ricordiamo alcune registrazioni che si possono ascoltare anche online: quella diretta da Alceo Galliera con la London Philarmonia (1954) su https://www.youtube.com/watch?v=pYKXTDL-qcXI; quella diretta da Angelo Questa con Coro e Orchestra Sinfonica di Milano della RAI (1955), https://youtu.be/U_LqiEreFmM?si=13ftFANkAGIDIdQL; quella diretta da Loris Gavarini con l'Orchestra Sinfonica di San Remo e il Coro del Teatro Comunale di Bologna (1961), https://youtu.be/DHzT0v_IRm0?si=zCdghPxhpwztQ44L; quella registrata dal vivo al Teatro Filarmonico di Verona (24 aprile 1983) con l'orchestra dell'Arena di Verona diretta da Bruno Moretti, https://www.youtube.com/watch?v=ktOpl8CG0-s (ultima consultazione: 02/08/2023).

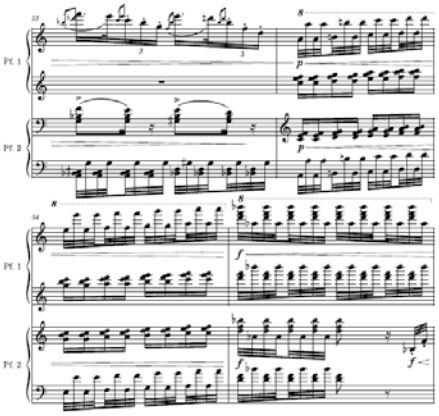
una pianista italiana molto conosciuta e di grande qualità artistica, Chiara Bertoglio, con la quale abbiamo lavorato per eseguire queste mie trascrizioni.

Esiste, a dire il vero, una versione storica a quattro mani realizzata da Ugo Solazzi (1875-1953) col titolo *Intermezzo,* che corrisponde alla *Cavalcata*[5]. Abbiamo ritenuto di non prenderla in esame e di proporre una nuova realizzazione. Per quanto riguarda la *Danza del torchio*, non siamo a conoscenza di versioni precedenti a quattro mani.

Passo dunque a presentare alcuni esempi che illustrano il lavoro di trascrizione. In particolare mi soffermerò su quattro aspetti. Per prima cosa, la possibilità dei raddoppi orchestrali, che a quattro mani si possono rendere con maggiore efficacia. Nell'esempio seguente, dalla *Danza del torchio,* la partitura prevede un grande crescendo con archi, legni, arpa e celesta; notiamo come la scrittura a quattro mani (Es. 1b) renda in modo molto più incisivo la densità del suono orchestrale rispetto alla versione dello spartito a due mani (Es. 1a):



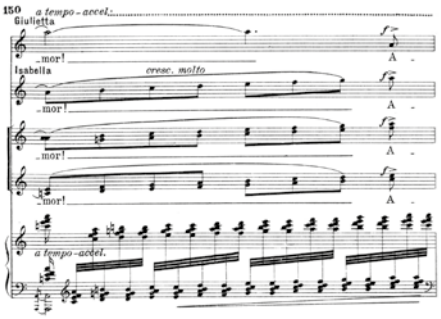
Es. 1a: Atto II, sez. [9], p. 145.



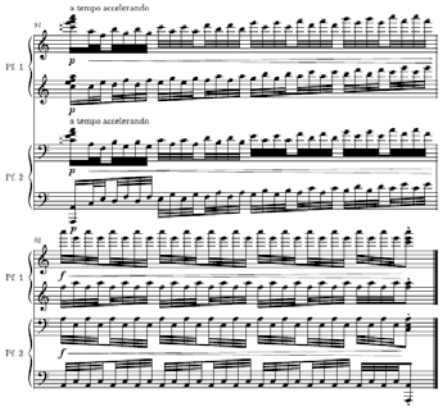
Es. 1b.

Nel passaggio seguente (2a e 2b) troviamo un'altra situazione, analoga alla precedente ed altrettanto efficace:

[5] *Giulietta e Romeo: Intermezzo,* musica di Riccardo Zandonai, riduzione per pianoforte a quattro mani di U. Solazzi, Ricordi, Milano 1922.



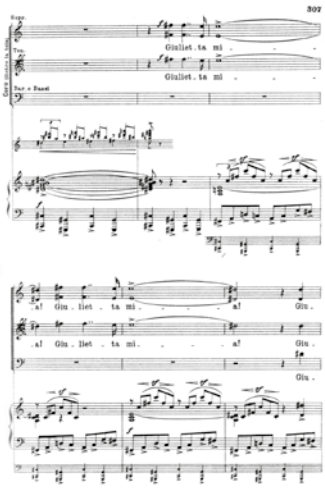
Es. 2a: Atto II, sez. [11], p. 150.



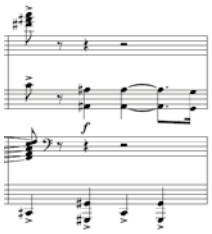
Es. 2b.

Un secondo aspetto, molto importante, come ho già evidenziato, è l'inserimento delle parti delle voci soliste e del coro, con la possibilità di valorizzare appieno il fraseggio vocale. Perciò in questo caso la versione a quattro mani non è una riduzione funzionale solo alle prove sceniche, bensì diventa un pezzo da concerto che rievoca l'effetto teatrale.

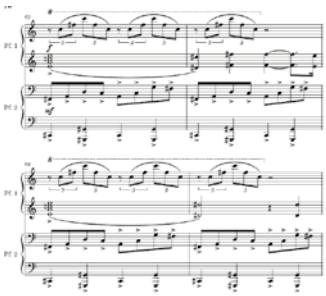
Nella *Cavalcata*, al culmine di un crescendo a piena orchestra, il coro *dietro la tela* amplifica emotivamente il grido di dolore di Romeo; nella versione a due mani non solo il coro è indicato a parte, come ovvio, ma anche la scrittura orchestrale è ridotta, con integrazioni scritte su ulteriori righi accessori. A quattro mani tutto può essere reso in modo efficace e funzionale:



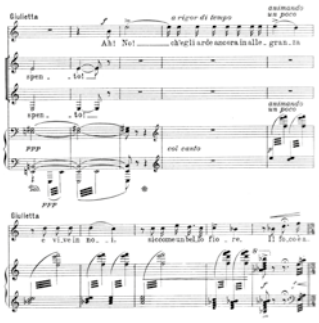
Es. 3a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 307.



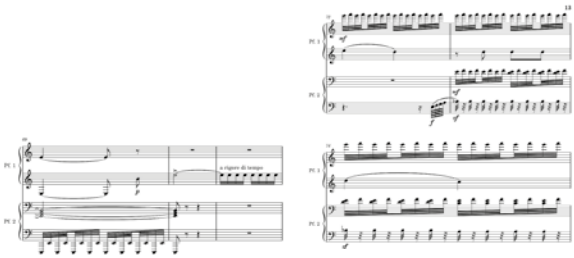
Es. 3b.



In un altro caso, nella *Danza del torchio,* il canto solistico di Giulietta (*Ah! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi siccome un bello fiore*) è affidato al rigo inferiore del primo pianista:

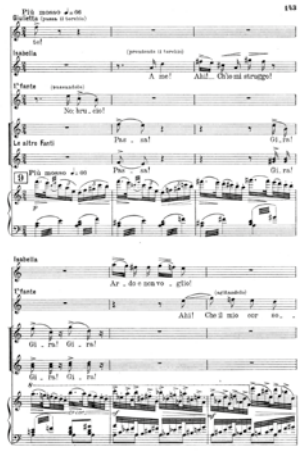


Es. 4a: Atto II, sez. [10], p. 146.

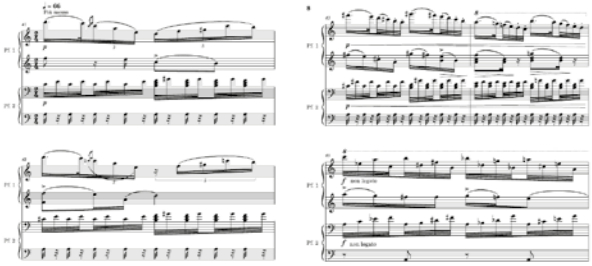


Es. 4b.

Propongo ora un altro esempio significativo della possibilità di inserire le voci soliste e il coro all'interno della trama orchestrale:



Es. 5a: Atto II, sez. [9], p. 143.

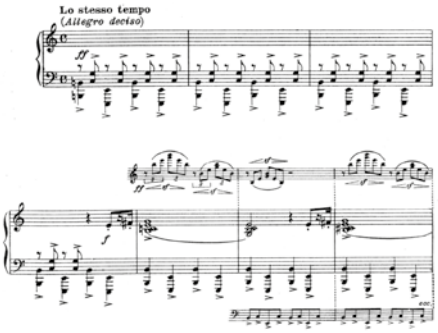


Es. 5b.

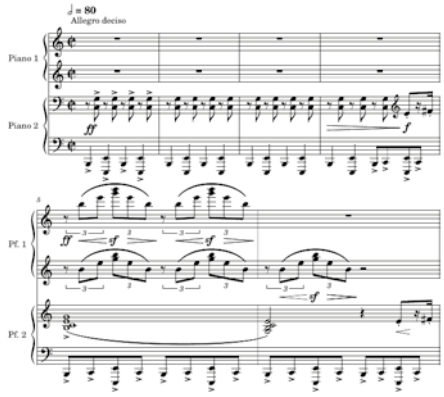
Un terzo aspetto che rende più eloquente la trascrizione a quattro mani è dato dalle sovrapposizioni polifoniche, ossia la possibilità di rendere in modo più vicino all'originale orchestrale la fitta trama di motivi tematici, o anche

solo coloristici, che il compositore elabora nella partitura e che è impossibile rendere nella versione a due mani.

Un esempio evidentissimo è già all'inizio della *Cavalcata*, nel quale troviamo la sovrapposizione di almeno tre elementi altrettanto importanti: la pesante scansione ritmica delle percussioni e degli strumenti gravi; il tema, affidato a corni e trombe col sostegno armonico dei tromboni; e, dettaglio non trascurabile, la figurazione in terzine nel registro acuto, data a ottavino, flauti, oboi, clarinetti, arpa, con il sostegno timbrico dei violini: una parte che enfatizza il carattere estremamente dinamico ed anche coloristico della travolgente idea musicale. Nella versione a due mani questa figurazione era scritta a parte, come *ad libitum*:

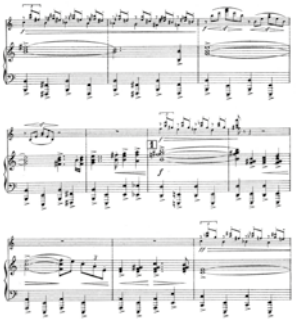


Es. 6a: Atto III, Intermezzo, p. 302.

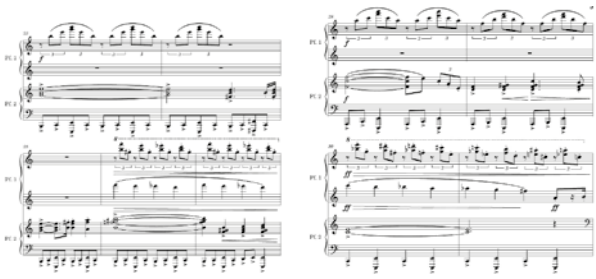


Es. 6b.

In un passo successivo, nella versione a quattro mani possiamo pienamente recuperare l'ulteriore sviluppo della furia drammatica, dato dalle figurazioni in terzine di legni e percussioni:

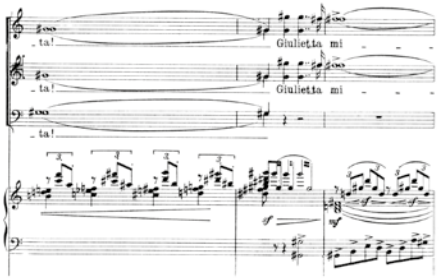


Es. 7a: Atto III, Intermezzo, sez. [1], p. 304.

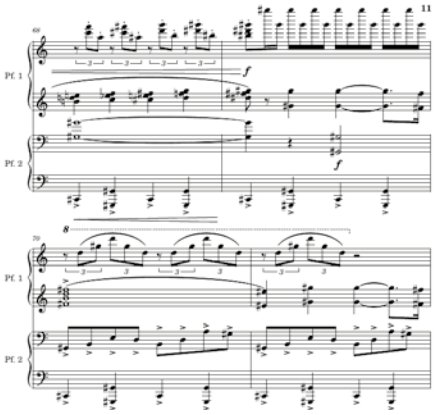


Es. 7b.

Anche nel momento dell'intervento del Coro è importante non sacrificare aspetti importanti della scrittura orchestrale:

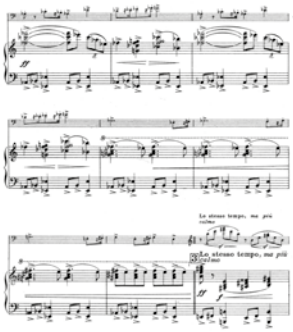


Es. 8a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 308.

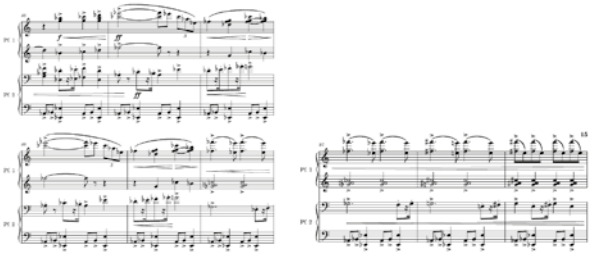


Es. 8b.

L'incedere ossessivo della *Cavalcata* porta poi ad ulteriori sovrapposizioni polifoniche, ad esempio tra il tema affidato ad archi e legni e quello incalzante delle trombe:

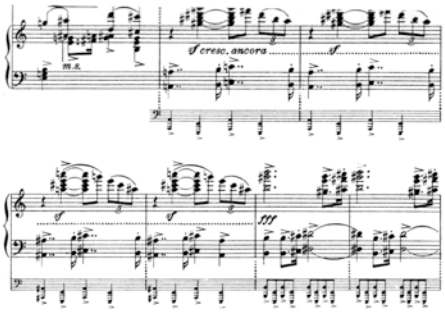


Es. 9a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 312.

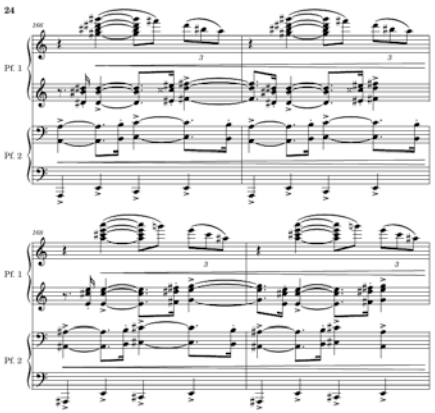


Es. 9b.

E nel culmine parossistico del *climax* possiamo recuperare il gioco di imitazione stretta tra 4 corni e 3 trombe, da una parte, e 4 tromboni, dall'altra, sempre sovrapposti al tema di legni e archi.



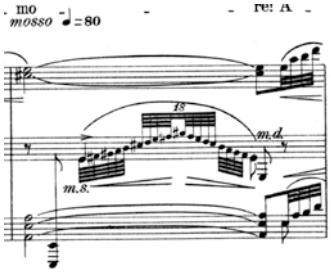
Es. 10a: Atto III, Intermezzo, sez. [6], p. 319.



Es. 10b.

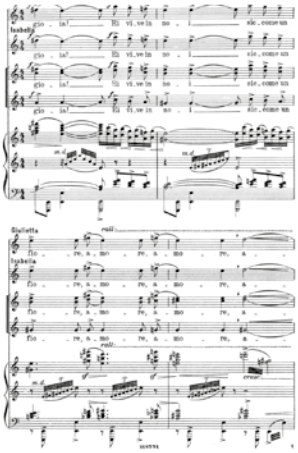
Un ultimo aspetto che vorrei evidenziare è la possibilità, nella versione a quattro mani, di dare maggiore risalto all'uso suggestivo dell'arpa e della celesta nella *Danza del torchio*, e delle percussioni in entrambi i pezzi.

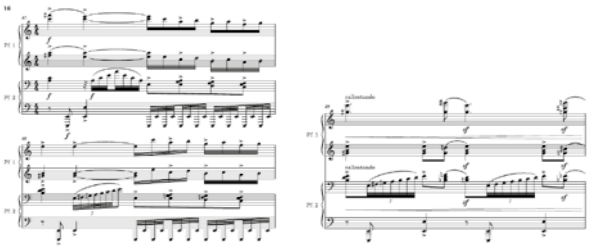
In questo esempio, come potete notare, la scrittura a quattro mani non differisce molto da quella a due mani, ma la suddivisione su due esecutori rende più agevole la possibilità di curare l'effetto coloristico:



Es. 11a: Atto II, sez. [11], p. 147. Es. 11b.

Infine, nella parte conclusiva della *Danza*, il sovrapporsi di vari colori ed effetti risulta molto più agevole ed efficace nella versione a quattro mani:

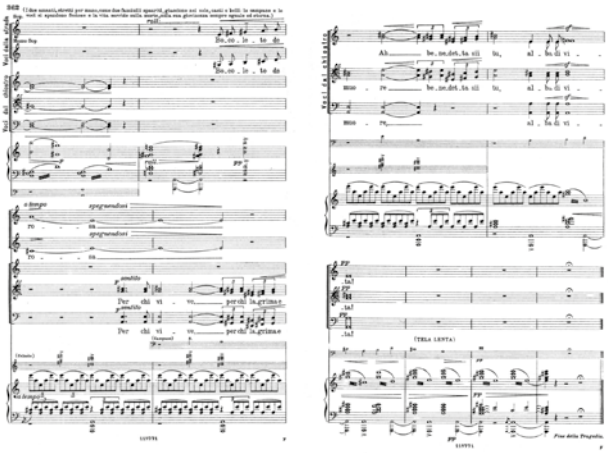




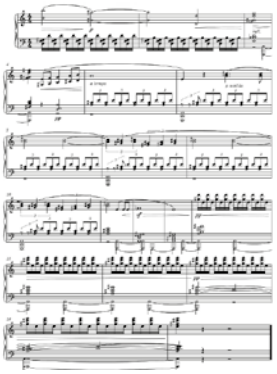
Es. 12a: Atto II, sez. [11], p. 149. Es. 12b.

Chiudo con un accenno al finale dell'opera. Anche nelle ultime pagine dello spartito, una parte importante di coro (*Voci dal chiostro*) si inserisce con efficace contrasto sul compiersi della tragedia e perciò ho voluto adattare la parte (in questo caso mantenendo l'esecuzione a due mani) per non sacrificare questo importantissimo intervento corale: «Alba di Dio! Luce di Dio! Laudata! Laudata! Benedetta sii tu, alba d'amore!» [...] *Luce di Dio, risplendi ai vivi e ai morti!* [...] *Per chi vive, per chi lagrima e muore, benedetta sii tu, alba di vita!* Anche le didascalie sono molto significative: «*Nuvole rosse. Cieli azzurri*

[...] *Un raggio di sole tremola, allegro sotto il portico. Voci di gioia e di vita.* [...] *I due amanti* [...] *giacciono nel sole, casti e belli: le campane e le voci si spandono festose e la vita sorride sulla morte, colla sua giovinezza sempre eguale ed eterna*».



Es. 13a: Atto III, sez. [20], pp. 362-363.



Es. 13b.

La vita dunque può trascendere la morte; ma è anche vero che la morte spesso è causata dalla prepotenza umana, come accade ai due giovani amanti, e come purtroppo accade ancora. Un messaggio sempre attuale, quindi, reso da Zandonai con straordinaria intensità espressiva.

Lara Sonja Uras

Considerazioni in merito alla critica italiana tra gli anni Venti e Quaranta: la vocalità femminile e le interpreti storiche di Giulietta[1]

Abstract: The historical sources available to experts or opera enthusiasts who wish to delve into the study of *Giulietta and Romeo* are numerous and varied. However, from an initial survey of printed materials from the years 1921-1941 (newspapers, specialized magazines, etc.), it is evident that little space was allocated to the historical performers of Giulietta by the most reputable critics. Instead, there was a marked interest in the vocal expression in the operatic score during those years, despite the fact that on the stages of Rome, Milan, and Venice, prominent opera singers and rising stars like Gilda Dalla Rizza, Stefania Dandolo, Maria Carbone, Magda Olivero and Giuseppina Cobelli took on the role of Giulietta. The most relevant information about their interpretations and vocal abilities can be more readily obtained from autobiographies, posthumous biographies prepared by singers or opera enthusiasts and, of course, from the analysis of the sound recordings still available today.

Key words: opera singer, opera critic, Dalla Rizza, Dandolo, Carbone, Olivero, Cobelli.

Negli anni Ottanta Fedele D'Amico ha sostenuto che tra i compiti a cui gli studiosi di Zandonai sarebbe opportuno si dedicassero dovrebbe esservi una storia della critica relativa alla produzione del compositore roveretano «la quale andrebbe condotta non solamente sugli scritti segnalati nel libro di Cagnoli[2], ma anche sulla stampa periodica, sulle cronache degli spettacoli», aggiungendo inoltre che la bibliografia di Cagnoli segnala alcune critiche «però non tutte» ed esclude «sistematicamente» quelle «sfavorevoli; le quali

[1] Desidero ringraziare il Direttivo del Centro Internazionale di Studi "Riccardo Zandonai" di Rovereto, in particolare la cara collega, prof.ssa Federica Fortunato, anima del Convegno e fine studiosa della produzione zandonaiana, per la possibilità di poter esprimere le risultanze di questa breve indagine.

[2] B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento 1978.

invece esistono»[3]. Circa un decennio dopo, nel 1995, Paolo Gallarati, in una discussione incentrata sulle difficoltà proprie della critica ha affermato che «al centro della recensione di un concerto o di un'opera bisogna porre il rapporto tra il testo e l'interpretazione che ne viene data da tutti gli esecutori (solisti, direttori, orchestre, cantanti, registi, scenografi, e così via)»[4]. In questa logica il critico dovrebbe individuare

> di volta in volta, i tratti dominanti, nella costante interferenza tra partitura, esecuzione, luci, movimenti, costumi, umore e atteggiamento del pubblico, ampiezza della sala, acustica, clima morale, politico, culturale, usi, costumi, imprevisti eccetera; alternativamente, l'interesse per alcuni prevarrà su quello per gli altri, in un gioco d'equilibri eternamente instabili. Ma al centro dev'esserci sempre una cosa sola: la musica come prodotto artistico bisognoso dell'interprete per realizzarsi in suoni[5].

Il presente breve contributo nasce a seguito di una ricognizione della critica degli anni che vanno all'incirca dal 1920 al 1944. Partendo dagli imprescindibili stralci di recensioni riportati proprio nel sopraccitato volume di Cagnoli, l'attenzione si è allargata in un secondo momento ai materiali dell'Emeroteca digitale della Biblioteca Nazionale di Roma, della collezione digitale dell'Archivio Ricordi, nonché ai periodici conservati presso la Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello"[6]. Il lavoro si è quindi presto concentrato sulle sezioni di scritti critici riguardanti le interpreti storiche di Giulietta. Ne è emersa fin da subito una problematica: almeno fino agli anni Quaranta parrebbe che la critica italiana non sia particolarmente interessata agli aspetti più tecnici dell'esecuzione vocale, prediligendo piuttosto, quando l'esecuzione risulta particolarmente felice, la descrizione delle peculiarità attoriali delle interpreti.

Se dunque l'interpretazione, quale che sia il taglio di una recensione, deve assumere un ruolo centrale e determinante, perché, in particolare almeno fino al limite temporale che questa rapida indagine si è prefissata, da parte della stampa dell'epoca emerge così scarsa attenzione all'analisi della vocalità nei suoi aspetti più tecnici e di conseguenza all'osservazione di quello che è

---

[3] F. D'Amico, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Milano 1984, p. 304.

[4] P. Gallarati, intervento in *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?*, a cura di L. Pinzauti, «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 1, gennaio/marzo 1995, pp. 49-59: 57.

[5] Ivi, pp. 57-58.

[6] Ringrazio vivamente la dott.ssa Silvia Urbani e la sig.ra Giovanna Bigai della Biblioteca "M. Messinis" del Conservatorio veneziano, nonché il Bibliotecario, prof. Paolo Da Col.

il piano pratico su cui ogni cantante deve agire? Il rapporto tra esigenze della partitura e reali possibilità vocali degli esecutori, il confronto tra prassi consolidate ed eventuali variabili esecutive, l'aspetto creativo tipico di ogni interprete, ecc. non paiono emergere se non in rarissimi casi. Indubbiamente il pregiudizio contro il tardo melodramma[7] e la fine della storiografia positivista avevano contribuito a porre in secondo piano l'analisi tecnica del materiale musicale. Nel corso degli anni il giudizio critico in ambito teatrale tende a concentrarsi infatti su altri aspetti e primariamente su questioni di natura etica e sociale. Soccorre certamente a migliorare la situazione l'attività di Guido M. Gatti che nel suo periodico fondato nel 1928, «La Rassegna Musicale» (ma intorno al 1927 già nel «Pianoforte»), nonostante l'impronta crociana, precorre un movimento di riconsiderazione della produzione pucciniana che si concreterà negli anni Cinquanta (Puccini, come è noto, era stato oggetto di aspra polemica in particolare da parte di Fausto Torrefranca con il suo *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*[8], al cui giudizio si erano sommati gli scritti iniziali di Bastianelli[9], di Pizzetti ed altri). Nonostante quindi la cosiddetta 'morte del melodramma', il riesame del repertorio pucciniano porta infatti con sé anche un certo interesse per l'interpretazione vocale.

Nell'Italia dell'epoca si possono distinguere i critici che scrivono sui quotidiani e sui periodici d'informazione dai critici che, possedendo gli strumenti della nascente musicologia, preferiscono invece esprimersi sui nuovi periodici specialistici. È pur vero che un discreto numero di critici-musicisti o critici-esperti passano all'occorrenza senza remore dal pezzo su rivista specialistica alla recensione su quotidiano. Questo è il caso di un gruppo fra essi che scrive proprio sulla «Rassegna musicale» di Gatti negli anni Trenta e Quaranta: Andrea Della Corte, Gianandrea Gavazzeni, Ildebrando Pizzetti, Guido Pannain, Luigi Ronga e pure Massimo Mila e Fedele d'Amico che saranno tra i maggiori esponenti della critica del secondo dopoguerra. Un altro gruppo di cui fanno parte Alfredo Parente, Gino Roncaglia, Luigi Rognoni, Gastone Rossi-Doria solitamente invece appronta recensioni sulle riviste specialistiche, in questo caso, rispetto agli altri colleghi, non tenendo in nessuna considerazione gli interpreti, se non in casi assolutamente eccezionali. Il pez-

---

[7] Cfr. al riguardo A. Guarnieri, *Puccini e la morte dell'opera*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento,* Milano 2000, pp. 383-390.

[8] F. Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912.

[9] Riguardo a Zandonai in particolare spicca il giudizio di Giannotto Bastianelli su *Giulietta e Romeo*, definita «opera oratorio-romantica-avvocatesca», priva di alcun valore, con cui «Zandonai ha perso oggi ogni pudore». G. Bastianelli, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Torino 1978, p. 160.

zo su rivista specialistica sembra effettivamente richiedere al critico una quasi esclusiva concentrazione sull'autore e sull'opera. Ciò nulla toglie alla qualità delle sintesi critiche spesso di altissimo valore ma ovviamente niente aggiunge ad una più completa comprensione dell'opera. Fiamma Nicolodi ha evidenziato come, tra le caratteristiche assunte da alcuni compositori nella veste di critici (tra essi Pizzetti e Casella), vi sia l'utilizzo di

> un linguaggio diversificato a seconda che si tratti di un giornale o di una rivista. Nei quotidiani la lingua è piana, i lemmi semplici, spesso mutuati da vocaboli e locuzioni gergali propri della critica; più articolata è la saggistica, con abbondante ricorso alle metafore e a una sintassi mossa, raramente incline ai tecnicismi, stante il dominante pensiero idealista (crociano o gentiliano), assimilato dalla maggior parte dei compositori e critici del tempo, che esalta il prodotto finito, l'ispirazione lirica e non i suoi costrutti[10].

Se nella saggistica per ragioni di impostazione filosofica si evitano dunque i tecnicismi, nei quotidiani, nonostante vocaboli e locuzioni gergali, i tecnicismi riguardanti l'ambito della vocalità tendono ad essere evitati in ragione dell'ampio numero di lettori. Fruitori questi ultimi che, in parte ancora legati alla tipologia della cronaca di stampo più mondano, sembrerebbero maggiormente interessati a ritrovare sulla pagina riferimenti all'evento teatrale di carattere più superficiale, magari al fascino delle cantanti ed eventualmente alle loro capacità attoriali piuttosto che informazioni di carattere tecnico-esecutivo. Non stupisce quindi che, se questa è la platea dei lettori con cui deve fare i conti la critica accreditata, emerga ancora maggiore indifferenza in contesti non appartenenti al mondo della critica. In quest'ultimo contesto permarrà a lungo, per decenni, il retaggio della non imprescindibilità di un riscontro scritto sugli aspetti più specialistici dell'esecuzione. Ne è un esempio il già citato lavoro dedicato negli anni Settanta da Cagnoli a Zandonai: nella parte in cui il volume riporta le recensioni risultano infatti spesso stralciate le pur brevi parti riservate agli interpreti vocali, maschili e femminili[11]. In casi del genere, nonostante il passare degli anni, l'interpretazione vocale quindi non è riconosciuta quale fattore assolutamente decisivo per il successo o meno di un'opera, ma nemmeno è considerata la sua resa rispetto al testo e alla volontà dell'autore[12].

---

[10] F. Nicolodi, *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra, F. Nicolodi, Venezia 2011, pp. 31-53: 34.

[11] Cagnoli 1978.

[12] Riguardo all'importanza dell'interprete e allo specialismo dei termini tecnici nelle recensioni

Tralasciando momentaneamente il caso specifico di *Giulietta e Romeo*, a titolo esemplificativo è sufficiente una breve scorsa delle recensioni degli anni Venti per avere conferma, senza tema di smentita, della noncuranza con cui, anche da parte di illustri nomi della critica, è affrontato proprio l'aspetto tecnico-interpretativo. È il caso, per esempio, di Andrea Della Corte e di una sua recensione della *Turandot* di Puccini rappresentata al Regio di Torino nel 1927: «fra i cantanti d'iersera la signora Torri presentò assai teneramente la parte di Liù […]. La signora Barla Ricci e il tenore Barra, rispettivamente Turandot e Calaf, mostrarono d'aver voci simpatiche, piacevoli e bene modulate»[13]. Certamente né «bene» modulata né «simpatica» possono essere d'aiuto a un lettore dell'epoca che non avendo mai ascoltato la Barla Ricci voglia informarsi sulla sua voce e sulla sua interpretazione. Tuttavia, negli anni Venti e Trenta il dibattito sul ruolo dell'interpretazione si pone come particolarmente interessante e degno dell'attenzione di critici, compositori e intellettuali in genere. Adelmo Damerini nel 1924 scrive che la «sorte» del teatro musicale «è intimamente legata alla formazione di artisti-interpreti». È convinto che in avvenire gli artisti dovranno essere «interpreti forniti di ogni qualità culturale e spirituale» più rispondente «ad una concezione più elevata del teatro in genere e di quello musicale in particolare». Asserisce che «il problema della educazione dell'attore-cantante e della interpretazione» è «il problema essenziale» a cui si è «poco badato». Lega la questione della resa interpretativa nella maggior parte dei casi infelice ad una frequente mancanza di «attitudine alla riflessione» da parte della maggior parte degli «attori-cantanti», i quali in generale «si limitano ad ottenere una approssimazione realistica». E proprio questo realismo sarebbe – a suo dire – da abbandonare per acquisire piuttosto «una cultura necessaria per saper scorgere, in ogni manifestazione artistica in generale e in ogni espressione teatrale in specie, la visione di tutto un mondo nuovo che non è quello delle volgari apparenze esteriori». Il programma culturale e «spirituale» proposto da Damerini per i cantanti dovrebbe includere molte discipline tra cui la storia letteraria, la storia del teatro, la filosofia, oltre evidentemente quelle più tecniche al fine di far cessare definitivamente in teatro «il regno del convenzionalismo e del falso verismo» e poter così inau-

---

si veda l'intervento di Giorgio Pestelli, in Pinzauti (a cura di) 1995, pp. 52-54, nonché dello stesso autore l'*Introduzione* a G. Pestelli, *La pulce nell'orecchio Temi svolti di critica musicale*, Venezia 2001, pp. 11-16.

[13] Riportata in A. Della Corte, *Cronache del melodramma contemporaneo: scritti critici (1920-1960)*, a cura di M. Di Sandro, Avellino 2017, p. 254.

gurare «quello della vera "rappresentazione" estetica»[14]. Eppure, nonostante gli ambiziosi proponimenti di rinnovamento, lo stesso Damerini molti anni dopo, nel 1964, per *Iris* di Mascagni al Comunale di Firenze nemmeno nominerà la cantante protagonista, Magda Olivero, tra l'altro già famosa interprete dello stesso ruolo[15].

Fra il 1930 e il 1932 sulla «Rassegna Musicale» ha luogo un dibattito specifico sull'interpretazione. Ci si pone il problema dell'interprete come tecnico (così come inteso dai crociani) e dell'interprete come creatore (nella visione di Gatti), ma negli scritti che si alternano si tratta esclusivamente dell'esecuzione strumentale e della direzione orchestrale, tralasciando totalmente la questione della vocalità. Sulla base di questo dibattito però alcuni intellettuali condurranno ulteriori riflessioni. Tra essi Giorgio Graziosi che, anticipando un altro suo scritto degli anni Cinquanta, *L'interpretazione musicale*[16], a partire dal 1938 e proprio sulla «Rassegna Musicale», si pone il problema dell'interpretazione e dell'interprete, continuando a riflettere su quella che in quegli anni si rivela quindi essere la matassa inestricabile intorno alla quale si concentra la discussione: il ruolo da assegnare all'interprete. Idea che secondo Graziosi varia fra gli intellettuali a causa dell'impostazione filosofica. Egli distingue quindi tra la linea critica di Alfredo Parente che, «sulla linea dell'estetica crociana, porta l'interpretazione musicale su un piano prevalentemente di tecnica, di riproduzione, ben distinto e, diremmo, subordinato a quello del creatore» e quella di Guido M. Gatti che «probabilmente per influenza dell'attualismo e fondandosi in modo speciale sul fatto della imperfezione e approssimazione della scrittura musicale, conclude per una identità tra ri-creazione e creazione artistica». Aggiunge che tra i due estremi «oscillano con maggiore o minore coerenza molti di coloro che incidentalmente o di proposito hanno toccato il problema», cioè ad esempio Pizzetti e Casella. È implicita nel ragionamento di Graziosi una distinzione tra campi di azione differenti: quello più strettamente filosofico, quello filosoficamente impostato ma rispondente alle esigenze della critica militante e quello della critica militante di formazione compositiva. Graziosi delinea anche un «altro gruppo di studiosi e critici, specialmente di quotidiani (nomi, alcuni, rispettabili per lavori storici e filologici), che, ponendosi su una concezione realistica dell'arte, non apportano di conseguenza allo studio del

[14] A. Damerini, *L'interpretazione scenica nell'opera musicale*, «La prora» 1924.

[15] A. Damerini, *Trent'anni di critica musicale per il Teatro Comunale di Firenze 1937-1967*, Firenze 2013, pp. 1089-1092.

[16] G. Graziosi, *L'interpretazione musicale,* Torino 1952.

fatto interpretativo che un contributo di osservazioni finissime ma sempre empiriche». Nella sua ottica è proprio quest'ultimo atteggiamento che occorre superare, il modo cioè «empiristico ed oggettivistico di parlare di arte». Se l'interpretazione, cioè «il "modo di rivelare" un autore» è anche una «modalità che non è o non è solamente quello che in genere si dice il modo di suonare o di cantare come tecnica; essa deriva da quell'insieme di fattori inerenti alla personalità dell'interprete come "natura", intelligenza, stato d'animo, sentimento, senso critico, gusto, esperienza, tradizione, scuola, nazionalità, cultura: complesso vivo e operante». Ciò – a detta del critico – «giustifica e spiega perché all'interprete si possa riconoscere un compito che va, di là dalla tecnica, verso un'attività veramente artistica». Ne consegue per noi che, stando esclusivamente alla letteratura critica dell'epoca, risulta particolarmente difficoltoso farsi un'idea chiara sul modo di «cantare come tecnica» delle interpreti vocali, dovendo ricorre piuttosto alle poche incisioni sonore ancora reperibili e a scritti biografici stilati non da critici bensì per lo più da cantanti di epoca successiva. Se questa è dunque la situazione generale, stando esclusivamente alle recensioni prese in esame si rivela assai complesso anche tratteggiare le peculiarità delle interpreti storiche della Giulietta zandonaiana. L'interesse si è concentrato sugli scritti critici presenti nei quotidiani e nelle riviste: dalla prima interprete Gilda Dalla Rizza (Roma, 1921-22) a Magda Olivero (Roma, 1940-41), passando per Stefania Dandolo (Roma, 1923-24) e Maria Carbone (Roma, 1935-36), senza tralasciare Isora Rinolfi (Pesaro, 1922), Hina Spani (Torino, 1924), Maria Roggero (Bari 1924) e Giuseppina Cobelli (Milano, 1932). Riguardo alle loro specificità tecniche si riscontrano per lo più poche righe. In taluni casi è perfino assente il nome della cantante e ciò nonostante si tratti il più delle volte di interpreti giovani ma di grande talento.

Nell'ambito di questo scenario, se tralasciamo per un momento l'opera specifica di Zandonai, si distinguono tuttavia alcune recensioni, ad esempio di Ildebrando Pizzetti (che tuttavia non ha avuto particolare interesse per *Giulietta e Romeo*). Nei panni del critico musicale, infatti, il compositore (soprattutto nel caso di lavori pucciniani) spesso dedica spazio agli interpreti vocali. Nella recensione della *Tosca* fiorentina del 1919 sulla «Nazione» scrive di Gilda Dalla Rizza:

> due grandi occhi neri in un viso dai lineamenti mobilissimi e mirabilmente espressivi: una figura morbida e flessuosa che par fatta per la dolcezza, ma sa pur essere splendente di maestà e di fierezza, e sa avere potenti scatti di passione: una intelligenza acuta e istintiva, per la quale viene espresso e illuminato

> ogni lato del carattere del personaggio rappresentato: e una voce non tutta amplissima ed uguale, ma estesa e intonatissima, e duttile ad ogni espressione sentimentale, ad ogni accento drammatico[17].

Se nelle conclusioni non manca dunque una breve descrizione di alcune caratteristiche vocali della futura interprete zandonaiana, nemmeno manca però quella di alcuni tratti fisici non di certo fondamentali per chiarire meglio le peculiarità vocali della cantante. L'anno successivo sempre Pizzetti, recensendo il *Trittico*, scrive: «Chi veda e oda Gilda Dalla Rizza nella *Suor Angelica* comprende benissimo come Puccini scegliesse lei a "creare" la parte di protagonista della sua opera»[18]. Nelle vesti di critico un fine conoscitore della vocalità quale è il compositore parmigiano individua quindi facilmente una voce di primo piano come quella della cantante veronese. L'attenzione riposta da Pizzetti per la Dalla Rizza quale interprete pucciniana non si riscontra però negli scritti sui lavori di Zandonai (nella recensione della *Francesca da Rimini* allestita a Firenze nel 1922 l'interprete addirittura non è nemmeno nominata)[19]. Vero è che *Giulietta e Romeo* nei giudizi di una certa critica risulta meno interessante rispetto ai precedenti lavori zandonaiani. Basti pensare a quanto scrive Guido M. Gatti nel 1922:

> ed è per questo che *Giulietta e Romeo* non ha, per noi, realizzato quelle possibilità che speravamo veder realizzate in esso dopo l'esperienza della *Francesca da Rimini*; la quale, con le riserve fatte più sopra, non cessa di essere un'opera degna del massimo rispetto e rappresentativa di un musicista saldo e ben dotato. Il successo della première (Teatro Costanzi di Roma-14 febbraio 1922) è stato cordiale e caloroso: e ad esso ha contribuito l'esecuzione che, sotto la direzione dell'autore stesso, fu sotto tutti i riguardi degna di lode[20].

Le recensioni che riguardano sia Gilda Dalla Rizza sia le altre interpreti di Giulietta, considerate le caratteristiche interpretative spesso simili (determinante è la comune formazione sul repertorio verista), si contraddistinguono per alcuni aspetti comuni nell'impostazione. Una carrellata su alcuni tra i pezzi meglio firmati può aiutare a chiarire l'atteggiamento dei critici e la tipologia

---

[17] Riportato in F. Nicolodi, *Pizzetti saggista e critico musicale di Puccini a Firenze: la parabola di un giudizio*, in *Musica come pensiero e come azione: studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di M. Vaccarini, M. G. Sità, A. Estero, Lucca 2014, pp. 665-681: 678.

[18] I. Pizzetti, *Il Trittico di Puccini*, «La Nazione», 4 maggio 1920.

[19] I. Pizzetti, *Francesca da Rimini alla Pergola di Firenze,* «La Nazione», 17 marzo 1922.

[20] G. M. Gatti, "*Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Poesia e Arte», IV, n. 4, aprile 1922.

di informazioni sulla vocalità che ci forniscono. Come soprano drammatico, inserita dalla critica nella categoria delle cantanti-attrici, la Dalla Rizza all'epoca è una delle voci predilette da Puccini[21]. Le registrazioni sonore della sua voce che ci rimangono purtroppo non rendono giustizia della vocalità e ovviamente tantomeno delle sue qualità attoriali. Si tratta di incisioni che però mettono in evidenza fenomeni di risonanze nasali che anni dopo saranno evidenziati dal tenore Giacomo Lauri Volpi per il quale la voce della collega era «caratterizzata da inflessioni gutturali, non tecnicamente perfetta»[22]. La quasi totalità delle informazioni di carattere tecnico riguardanti la cantante sono rintracciabili in vari volumetti biografici stilati da altri e altre cantanti, ad esempio Gianna Pederzini, Paolo Badoer suo allievo a Venezia nel 1954 e ovviamente lo stesso Lauri Volpi. Riguardo all'interpretazione del personaggio di Giulietta le recensioni del 1922 rientrano nella categorizzazione poco sopra riferita alla critica del tempo. Accade ad esempio che Roberto Forges Davanzati non nomini nessun cantante[23] e che Bruno Barilli degli interpreti inserisca solo i nomi[24]. Andrea Della Corte invece si limita ad assicurare che la cantante è stata accuratissima ed efficace al pari degli altri interpreti[25]; Gaianus aggiunge qualcosa in più: «La Dalla Rizza è ormai diventata la più ricercata e la più preziosa creatrice dell'opera nuova. Voce, intuito pronto, tecnica spontanea, sentimentalità schietta e passione e gusto. Una Giulietta di prim'ordine»[26]; Raffaello de Rensis si dilunga ma senza entrare nel merito delle reali questioni di tecnica esecutiva:

---

[21] Sostenuta da Emma Carelli, Gilda Dalla Rizza registra la sua voce nel 1913 e poi tra il 1922 e il 1928 e nel 1931. Dà l'addio al palcoscenico nel 1939 per dedicarsi all'insegnamento del canto prima a Padova, poi a Venezia e in ultimo a Trieste in Conservatorio. Diede lezioni anche a Maria Callas per la famosa *Traviata* del 1955. Dalla sua scheda di docente di canto e da altra documentazione conservata presso l'Archivio del Conservatorio "B. Marcello" abbiamo alcune informazioni non secondarie: figlia di agricoltore, prende la tessera del PNF solo nel 1937. Il Conservatorio veneziano, oltre all'insegnamento del canto, le affida anche quello di Arte scenica nonché collaborazioni con il teatro La Fenice per il, quale, sempre negli anni Quaranta e Cinquanta, cura la regia di opere di Zandonai (*Francesca da Rimini* nel 1949 e nel 1953), di Umberto Giordano, di Puccini. I suoi registri annuali degli anni Quaranta ci informano sul repertorio proposto allo studio degli allievi: spiccano in particolare gli autori veristi e Puccini, Zandonai ma anche Wagner e Strauss. Sono presenti ovviamente Bellini, Verdi ma anche Mozart, musica francese (Ravel) e anche autori del Settecento veneziano. Nel 1968 farà donazione di alcuni suoi beni al Conservatorio "B. Marcello".

[22] G. Lauri Volpi, *Voci parallele*, Milano 1955, p. 60.

[23] R. Forges Davanzati, *"Giulietta e Romeo" al Costanzi*, «L'Idea nazionale», 16 febbraio 1922.

[24] B. Barilli, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Costanzi*, «Il Tempo», 15 febbraio 1922.

[25] A. Della Corte, *"Giulietta e Romeo". L'opera nuova di Zandonai*, «La Stampa», 15 febbraio 1922.

[26] g[ajanus] [Cesare Paglia], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al "Costanzi"*, «L'Avvenire d'Italia», 15 febbraio 1922.

> I protagonisti, quelli stessi della *Francesca* e perciò adatti a comprendere e ad assimilare meglio di altri gli elementi particolari dell'arte di Zandonai, hanno superato, con fervore ed abbandono, ogni ostacolo. Gilda Dalla Rizza ha dato anima e moto alla fanciulla veronese di cui, per gentilezza di caso, ella è concittadina. Nei vari duetti con Romeo ed in quello con Tebaldo ella ha ornata la sua voce di tutte le dolcezze, di tutte le passioni, di tutti i dolori, suscitando ammirazione e commozioni infinite[27].

Alberto Gasco scrive che «ella sembrava, iersera, una principessa bella e trepidante. Nel duetto d'amore del primo atto e nella scena conclusiva dell'opera, le malie del suo canto hanno conquiso ogni ascoltatore. La vittoria della infaticabile cantatrice è stata decisiva»[28]. Una recensione che si distingue, non certo per utilizzo di tecnicismi, ma almeno per ampiezza dello spazio dedicato alla Dalla Rizza è invece quella di Matteo Incagliati:

> Un successo, dunque, nonostante le legittime riserve della critica, pieno caloroso e incontrastato, cui contribuì la esecuzione che fu di quelle destinate a rimaner memorabili. Gilda Dalla Rizza, la giovane cantatrice che si è ormai provata con così salda preparazione e con così geniale intuizione a dare i primi tocchi, a delineare gli aspetti, a rendere la individualità psicologica di tante creature meliche balzate dalla fantasia dei musicisti contemporanei in questi ultimi anni, conta nella sua sorridente istoria un'altra bella vittoria. Bella nei suoi atteggiamenti di commossa femminilità, soave nei suoi accenti di accorata dolente poesia, drammatica nei suoi impeti canori – parve che di Giulietta ella rivivesse e comunicasse la sottile e pietosa tragedia. Nel duetto d'amore, là sul balcone, la sua voce si spande con la dolcezza di un'arpa eolia e nel secondo atto il suo canto in quel brano del Sarò piccoletta assume un tono di così fresca ingenuità e una tenerezza così ingenua da rendere mirabilmente la poesia nostalgica che la musica esprime. E nei gridi di terrore e di sbigottimento la voce trova la concitata vibrazione. E in tutte le fasi dell'ardua parte si insinua quella nota di cui ella conosce il segreto, e che è nota di poesia e d'amore, una nota indefinibile tanto essa ha forza di suggestione e di fascino. Una nota che ritorna e appare sempre inattesa tanto è bella e pervasa da una forza interiore, da un'anima sensibile e pronta alla voce della commozione[29].

---

[27] R. de Rensis, "*Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 15 febbraio 1922.

[28] A. Gasco, *Giulietta e Romeo del m. Zandonai - La prima rappresentazione al "Costanzi"*, «La Tribuna», 16 febbraio 1922.

[29] M. Incagliati, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al primo cimento*, «Il Giornale d'Italia», 16

Se della meno nota Hina Spani un critico come Andrea Della Corte arriva a ricordare solamente il nome e poco più[30], riguardo a una cantante che diverrà un'importante interprete zandonaiana (nel 1938 sarà protagonista della *Francesca da Rimini*), Giuseppina Cobelli[31], abbiamo invece più materiale. Nota per il timbro particolarmente scuro e fin dagli esordi per le sue escursioni dai drammatici "pianissimi" a sonorità squillanti, la cantante è ricordata in particolare per la potenza vocale da una delle penne più importanti della critica del tempo, Gaetano Cesari, che proprio in occasione della Giulietta scaligera scrive:

> Questa cantatrice ebbe il fine intuito di adattare la propria voce alla natura del personaggio, in modo che le parti liriche di Giulietta vennero rese più con dolcezza che con forza. Ciò conferì alla espressione una delicatezza e fragranza giovanile, quale deve essere il fondo dell'animo e dell'amore dell'eroina della tragedia. E fu solo nei momenti drammatici, come quello che si ha alla fine del secondo atto, che la Cobelli, levando alto il tono della voce, raggiunse quelle vibrazioni robuste che sono proprie della sua specifica personalità d'artista[32].

Più fumosa risulta invece la parte di recensione dedicatale da Alceo Toni: «La grandissima arte di Giuseppina Cobelli dominò sovrana sulla scena. La sua Giulietta ebbe da lei l'intonazione delle alte espressività drammatiche. Tremò dal suo canto la nota amorosa con un presentimento di ineluttabilità tragica, effuse doni di indicibile dolcezza elegiaca»[33]. Spicca fra tanti Carlo Gatti che ne evidenzia l'inadeguatezza rispetto alla freschezza giovanile richiesta per il personaggio:

> Giuseppina Cobelli è apparsa nella parte di Giulietta sempre più ammirevole per il modo di cantare e di partecipare all'azione drammatica. Una sola osser-

---

febbraio 1922.

[30] A. Della Corte, *Riccardo Zandonai: Da Conchita a Giulietta e Romeo*, «La Stampa», 13 marzo 1924.

[31] Nata a Maderno nel 1898 inizia lo studio del canto a Gardone con Giacomo Benvenuti proseguendo a Bologna e successivamente a Milano. Nel 1921 si trasferisce a Monaco di Baviera. L'anno dopo rientra in Italia per riprendere le lezioni con Benvenuti. Debutta nel 1924 ad Amsterdam nella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli; seguono ruoli pucciniani e veristi. All'epoca è conosciuta in Italia in particolare per le interpretazioni wagneriane. Nel 1938 è Francesca nell'opera zandonaiana. Si ritira dalle scene nel 1942 e muore a Salò nel 1948.

[32] g.c., [Gaetano Cesari], *La prima di "Giulietta e Romeo" di Rossato e Zandonai*, «Corriere della sera», 29 dicembre 1932.

[33] A.T. [Alceo Toni], *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Popolo d'Italia», 29 dicembre 1932.

> vazione si potrebbe fare: ed è che con tutta la sua intelligenza e perizia vocale e drammatica non riesce sempre ad esprimere ciò che di giovanile, anzi di adolescente, sorride nella parte di Giulietta[34].

In anni successivi alcuni critici, con perizia tecnica e schiettezza, hanno messo in evidenza che alcune difficoltà della Cobelli erano riconducibili ad una sua caratteristica: «mancava di qualche nota del registro superiore e di quella leggerezza di vocalizzazione indispensabile, per esempio, per il repertorio verdiano»[35]. Eppure Fedele d'Amico in occasione del *Tristano e Isotta* allestito al Teatro dell'Opera di Roma nel 1932 (stesso anno della *Giulietta e Romeo* di Zandonai) scrive: «tra le due cantanti, la Cobelli che era Isotta e la Stignani ch'era Brangania, non sapremmo davvero a chi dare la palma, visto che furono entrambe interpreti d'un'intelligenza scenica e musicale e d'una bellezza di voce veramente rare»[36].

A differenza di alcune delle interpreti sopraccitate anche su Maria Carbone[37] parrebbe che alcuni tra i più illustri nomi della critica siano invogliati a scrivere più ampiamente. Con poche parole, un ironico Alberto Gasco evidenzia alcune delle particolarità della cantante. Dopo aver ricordato come la «smilza ed agile» interprete per l'occasione sia «diventata bionda come una spiga di grano a San Giovanni», riferisce che ha riscosso il plauso del pubblico per la voce «limpida, estesa, intonatissima non meno che per la sua passionalità veritiera. Questa Giulietta, vigorosamente espressiva, si è rivelata anche una attrice d'intelligenza nella chiusa drammaticissima dell'atto secondo»[38]. Di carattere ben diverso il breve riferimento alla cantante stilato da Silvio d'Amico il quale rileva una carenza interpretativa senza tuttavia indagarne le cause: «Non sempre all'altezza del compito sono risultati i protagonisti dell'opera: Maria Carbone, che possiede una voce di notevole potenza, non ha trasfuso nella parte di Giulietta quel senso di poesia e di delicatezza che rispondono allo spirito del personaggio»[39]. Un giorno dopo, lo stesso d'Amico,

---

[34] C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Milano 1964, p. 351.

[35] M. Tiberi, voce Giuseppina Cobelli, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1982, vol. 26, p. 430.

[36] F. d'Amico, *"Tristano e Isotta" al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Tevere», 25 febbraio 1932, in Id., *Scritti teatrali 1932-1989*, Milano 1992, pp. 15-17: 17.

[37] Nata a Castellammare di Stabia nel 1908, dopo gli studi di medicina si diploma in pianoforte al Conservatorio di Napoli e successivamente studia canto. Nel 1929 debutta al San Carlo. Si specializza nel repertorio mascagnano, senza trascurare l'interpretazione di autori della generazione dell'80. Ha insegnato presso i conservatori di Milano e Venezia.

[38] A. Gasco, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 8 gennaio 1936.

[39] Vice [Silvio d'Amico], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Tevere», 7 gennaio 1936.

evidentemente meno interessato ad una Giulietta angelicata, si conforta con la sensualità espressa dall'interprete:

> Maria Carbone ha una voce che, specie ai nostri giorni, sembra un miracolo di freschezza e d'intonazione. E tanto è il calore sensuale che arde nelle sue note che la castità di Giulietta potrebbe essere posta in discussione non soltanto dal tendenzioso cugino Tebaldo ma da noi ascoltatori. Maria Carbone ha fatto di Giulietta una creatura viva e vibrante, anche in virtù delle sue risorse sceniche che sono eccellenti[40].

Rapidi e marginali invece i riferimenti di Luigi Colacicchi («Maria Carbone interpretò egregiamente il personaggio di Giulietta, ricca com'è di bella, insinuante voce e dotata di rimarchevole intuito scenico»)[41] e di Alberto Ghislanzoni («Maria Carbone è stata una brava Giulietta per voce e per scena»)[42]. Un po' più interessanti quelli di Matteo Incagliati («Di Giulietta, Maria Carbone rese l'intimo affanno con un canto di bel respiro e dalle note di calda risonanza»)[43] e di Mario Labroca («Maria Carbone è stata una Giulietta piena di slancio e di impeto drammatico: artista dotata di un prezioso temperamento, essa ha saputo dare al personaggio non solo una voce bella ed efficace ma anche un giuoco scenico quanto mai significativo»)[44].

Tra le interpreti di primo piano di Giulietta non si può dimenticare Magda Olivero[45]. Nel 1989 sentirà la necessità di ricordare di aver studiato *Iris* con Luigi Ricci, maestro collaboratore nella *Giulietta e Romeo* del 1922. La vicinanza di Ricci, per la cantante indubbiamente determinante per le esigenze mascagnane, è stata significativa anche per l'assimilazione della vocalità zandonaiana. Se, come afferma la Olivero, quella dell'operista livornese è una

---

[40] Vice, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro dell'Opera*, «Il Giornale d'Italia», 8 gennaio 1936.

[41] L. C. [Luigi Colacicchi], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Popolo di Roma», 7 gennaio 1936.

[42] Alb. Ghisl. [Alberto Ghislanzoni], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Ottobre», 8 gennaio 1936.

[43] m. i. [Matteo Incagliati], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 7 gennaio 1936.

[44] m. l. [Mario Labroca], *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Lavoro fascista», 8 gennaio 1936.

[45] Magda Olivero nasce a Saluzzo nel 1910. Dopo gli studi di pianoforte e composizione a Torino, intraprende lo studio del canto. Esordisce nel 1933 a Torino con il pucciniano *Gianni Schicchi*. Cantante zandonaiana dalla visione più colta e libera rispetto a quella di altre colleghe particolarmente legate alla retorica verista, forse anche in ragione di un certo ecclettismo che l'ha contraddistinta nella scelta dei ruoli. Interrompe la carriera teatrale nel 1941 per riprenderla con grande successo dieci anni dopo. Muore a Milano nel 2014.

scrittura che spesso i cantanti tendono a ritenere deleteria per la voce ma che in realtà necessita 'solamente' di una adeguata preparazione tecnica, anche quella del musicista roveretano richiede studio rigoroso e notevoli capacità nella resa di particolari effetti. Lo stesso Zandonai è sempre stato consapevole delle difficoltà della sua scrittura, delle tessiture, dei passaggi al registro acuto e dello sforzo richiesto ai cantanti nella resa di taluni passaggi drammatici. La critica dell'epoca tende ad accettare con difficoltà questa vocalità, a volte decisamente lontana da quella tradizionale dell'opera italiana. Nella stessa occasione la Olivero tiene a sottolineare che entrare in scena per lei ha sempre avuto il significato di «andare a recitare, non a cantare». Caratteristica questa che le recensioni degli anni Quaranta non dimenticano di evidenziare, spesso, come già detto in altri casi, a discapito di quelle caratteristiche più squisitamente vocali che differenziano un'esecuzione da un'altra. Riguardo all'interpretazione di Giulietta nel 1941 si distingue la recensione a firma Vice:

> Nelle vesti di "Giulietta" abbiamo avuto il destro di ammirare il suggestivo fascino canoro e scenico di Magda Olivero: è il suo uno dei più vividi talenti della nostra arte lirica. Forse mai come ieri sera il delicato personaggio zandonaiano è sembrato palpitare di autentica vita interiore. Magda Olivero mette il suo gran cuore traboccante d'affetto al servizio di un sottile acume istrionico: dizione e fraseggio, emissioni ed accenti, perfetti nel rigore musicale, scaturiscono dall'attiva partecipazione dell'interprete al dramma. Il soave canto "sono la vostra sposa" dell'atto secondo è stato detto da questa magnifica artista con il pianto alla gola ed una amorosa dedizione: ne siamo rimasti ammirati e commossi[46].

Più brevemente invece esprime la fascinazione esercitata dalla cantante Ferdinando Lunghi: «"Giulietta" era Magda Olivero. Essa è qualche cosa di più di una cantante. Il personaggio in lei è vita: la finzione realtà: ogni moto dell'animo, musica. La sua interpretazione di ieri sera va al di là dell'impressione del momento e resta impressa e commovente nell'animo dell'ascoltatore»[47].

Prescindendo dalla stampa estera (Giulietta è interpretata ad esempio dalla Dalla Rizza in Sud America già nel 1922), in questa rapida ricognizione, anche se esplorato per ragioni di tempo purtroppo solo *en passant*, è emerso quale

---

[46] Vice, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai ha ottenuto un vivo successo*, «Il Messaggero», 23 marzo 1941.

[47] L[udovico] F[erdinando] Lunghi, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «La voce d'Italia», 23 marzo 1941.

campo d'indagine particolarmente interessante quello delle recensioni stilate da critici 'minori' operanti in ambito provinciale, quasi sempre intellettuali di formazione letteraria che tuttavia, rispetto alla critica militante accreditata, a volte forniscono particolari tecnici di una certa rilevanza e nondimeno più righe ai singoli cantanti. Un atteggiamento questo che rivela la sovrapposizione tra tipologie di scritti differenti, tra recensione vera e propria e cronaca musicale di vecchio stampo. In generale quindi, come già detto, dalle numerose e varie fonti storiche che si offrono agli esperti e agli appassionati d'opera che vogliano inoltrarsi nello studio di *Giulietta e Romeo*, emerge il poco spazio assegnato da parte dei critici alle caratteristiche tecnico-esecutive delle interpreti storiche di Giulietta. Le informazioni più rilevanti sulle interpreti femminili e sulla loro vocalità si ricavano invece più facilmente da autobiografie, biografie postume approntate da cantanti e melomani e ovviamente dall'analisi delle incisioni sonore ancora oggi disponibili. Da parte dei grandi nomi della critica la vocalità su cui è indispensabile concentrarsi risulta quindi essere quella espressa dalla partitura; una vocalità astratta che quindi può prescindere dall'esecuzione ma che diviene oggetto di estesi e pur interessantissimi esempi di recensioni anche nel caso specifico di *Giulietta e Romeo*.

Allargando lo sguardo sul più vasto panorama operistico emergono almeno due aspetti che potrebbero essere oggetto di ulteriori analisi: la critica sembra dedicare maggiore spazio alle interpreti femminili sulle quali esiste già una discreta quantità di informazioni, nonché concentrare l'attenzione su opere per le quali il pubblico nutre già simpatia. Non è di poca rilevanza il fatto che le prime interpretazioni delle opere di Zandonai siano affidate a cantanti piuttosto giovani. Ci si pone in ultimo un interrogativo: esiste una reale differenza tra l'approccio critico alla vocalità maschile rispetto a quello alla vocalità femminile? La risposta ovviamente necessita di ulteriori approfondimenti sulle fonti. Come ha acutamente sottolineato Adriana Guarnieri in occasione del Convegno zandonaiano a cui fa capo il presente lavoro, non bisogna sottovalutare il fatto che il titolo dato dall'autore alla propria opera non è *Romeo e Giulietta* bensì *Giulietta e Romeo.*

Elisa Maddalena Maffi

Miguel Fleta: un tenore per Zandonai

Abstract: This study concerns Miguel Fleta, the first Romeo at the Costanzi Theatre in Rome. In particular, it explores the relationship between the famous tenor and the composer, as well as the characteristics of his voice in reference to the *Giulietta e Romeo* score, also considering the reviews after the *première*.

Key words: Fleta, Zandonai, voice, tenor, vocality, singer, *Giulietta e Romeo*.

Affrontare un approfondimento sulla vocalità di Miguel Fleta significa dedicarsi ad un artista che ha lasciato un profondo segno nella storia dell'opera lirica, diventando non solo un cantante di successo ma anche un vero e proprio idolo nonostante la breve carriera sviluppatasi nell'arco di un solo decennio. Considerato un divo, soprattutto in Spagna, suo paese natale, in molti si sono occupati di questo artista[1]: a lui sono state dedicate mostre, testi, biografie e spettacoli teatrali soprattutto in occasione di ricorrenze specifiche. Eclettico e vero e proprio fenomeno sociale, attivo nella musica ma anche nel cinema[2], Fleta appartiene alla generazione di Gigli, Lauri-Volpi, Pertile, Lázaro, Tauber[3]

---

[1] Cito qui alcune monografie: E. Belaval González, *Un divo en la eternidad*, Fraga 1991; A.R. Castillo, L. Torres, *Vida de Miguel Fleta*, Zaragoza 1989; A.C. Saiz Valdivielso, *Miguel Fleta: memoria de una voz*, Madrid 1986.

[2] Per un approfondimento su Fleta e il cinema si veda F. Solsona, *Miguel Fleta, el tenor de tenores*, Zaragoza 1998, pp. 74-75.

[3] Enrico Caruso muore nel 1921. Alcuni riferimenti cronologici sulla generazione sopra menzionata: Beniamino Gigli: Recanati, 20 marzo 1890 - Roma, 30 novembre 1957; Giacomo Lauri-Volpi: Lanuvio, 11 dicembre 1892 - Burjassot, 17 marzo 1979; Aureliano Pertile: Montagnana, 9 novembre 1885 - Milano, 11 gennaio 1952; Hipólito Lázaro Higueras: Barcellona, 13 settembre 1887 - Barcellona, 14 maggio 1974; Richard Tauber*:* Linz, 16 maggio 1891 - Londra, 8 gennaio 1948.

Fig. 1. Miguel Fleta nelle vesti di Romeo (1922).

e al gruppo di quei tenori che, morto Enrico Caruso, cerca di farsi eleggere successore del grande artista scomparso.

In lui sono presenti tutti gli elementi per una consacrazione a vero e proprio mito: provenienza da una famiglia numerosa di origini umili, un travolgente e rapido successo, una veloce decadenza con conseguente uscita dalle scene e una morte prematura avvenuta a circa quarant'anni. Il 'circa' è d'obbligo poiché la sua data di nascita non è certa: alcuni studi riferiscono sia il 1893, altri il 1897. Originario di Albalate de Cinca, Fleta inizia a cantare interpretando *jotas*, melodie popolari destinate al ballo. Studia successivamente al conservatorio di Barcellona nella classe del soprano Luisa Pierrick, inizialmente sua insegnante e, in un secondo momento, sua compagna. La Pierrick ha un ruolo fondamentale nella carriera di Fleta che da lei riceve un'educazione musicale e vocale, nonché le basi di cultura generale; grazie alla rete di contatti della donna, inoltre, il tenore inizia la sua carriera in Italia. Durante gli anni di ascesa del cantante, il soprano è colei che cura tutti gli aspetti di salute fisica, psicologica e vocale del divo. Non tutti i critici sono d'accordo nel ritenere il suo operato positivo vista la durata limitata della carriera di Fleta ma, indipendentemente dai giudizi personali, ritengo resti indubbio l'apporto fondamentale della Pierrick nella vita dell'artista[4].

Poiché l'obiettivo di questo saggio vuole essere l'approfondimento del rapporto tra Fleta e Zandonai nonché l'analisi delle caratteristiche vocali del cantante in relazione alla partitura zandonaiana di *Giulietta e Romeo*, sarà presa in esame qui solo una piccola porzione della vita del tenore, in particolare dal 1919, anno in cui l'artista spagnolo debutta nella sua prima opera al Teatro Verdi di Trieste, la *Francesca da Rimini,* e il 14 febbraio del 1922 anno in cui al Teatro Costanzi di Roma debutta nel ruolo di Romeo Montecchi nella prima *Giulietta* zandonaiana e anno in cui i biografi tendono a identificare l'inizio del periodo aureo del cantante[5].

L'incontro tra Fleta e Zandonai ha visto l'intermediazione di varie personalità. La prima è certamente quella della Pierrick che, giunta con il tenore a Milano nel settembre 1919, cerca di sfruttare al meglio la sua rete di conoscenze per avviare il compagno alla carriera lirica. Il soprano, infatti, interpella Lusardi, uno dei maggiori agenti dell'epoca, che a sua volta coinvolge il Maestro Falconi: è proprio Falconi a mettere in contatto Fleta con Amodeo

[4] Interessante a tale proposito è il testo di Belaval che accusa la Pierrick di aver indirizzato il suo pupillo e compagno verso un repertorio sbagliato, causa della rapida decadenza dell'artista secondo l'autore.

[5] Solsona 1998, p. 51.

Indelicato alla presenza del quale il tenore interpreta *Vesti la giubba* e la prima aria di *Aida*. Indelicato è il tramite con il compositore Zandonai che ha la necessità di un tenore per la sua *Francesca da Rimini* a Trieste. Un ruolo importante nella preparazione dell'opera è giocato anche dal pianista Sandro Bettinelli individuato per seguire il tenore nello studio dello spartito. Le recensioni del debutto di Fleta nella *Francesca* sono molto positive per quanto riguarda il canto ma talvolta critiche per quanto riguarda le doti attoriali del cantante: purtroppo non vi è alcun documento discografico di questa interpretazione ma sappiamo che Fleta fu apprezzato per il «robusto organo vocale» come ha avuto modo di scrivere Bruno Cagnoli nel suo breve saggio dedicato al tenore e a Zandonai[6]. Concorrono certamente al suo risultato attoriale non pienamente soddisfacente due fattori significativi al momento del debutto in *Francesca*: la sua mancanza di esperienza di palcoscenico e la giovane età. Tra il 14 dicembre 1919, interprete di Paolo, e il 14 febbraio del 1922, interprete di Romeo al Teatro Costanzi di Roma[7], il cantante ha modo di muovere i primi passi della sua sfolgorante carriera cimentandosi in molte opere del suo repertorio tra cui *Mefistofele, Tosca, Pagliacci, Carmen, La Rondine, Aida, Rigoletto, Andrea Chénier*. Questo gli permette di acquisire una sempre maggiore dimestichezza con il palco e con il repertorio cantando in luoghi di prestigio quali i teatri di Vienna, Montecarlo, Napoli, Roma, Praga, Piacenza. Inoltre, può confrontarsi diverse volte con l'esecuzione della *Francesca* e la scrittura zandonaiana: dopo il suo debutto a Trieste e le successive repliche, Fleta interpreta ancora Paolo a Roma per nove recite e riprende il ruolo successivamente nel 1922. Che l'artista sia molto migliorato vocalmente in questi primi anni di carriera è sottolineato anche dalla critica all'indomani della prima di *Giulietta e Romeo.* Su «L'Epoca» del 16 febbraio, Falbo scrive:

> Magnifica voce quella del tenore Fleta che abbiamo conosciuto quasi debuttante e che ci appare dopo pochi anni artista di grandi risorse, fra i migliori che conti oggi la scena lirica. La sua voce calda ha spesso dato alle note la passionalità dolorosa che non avevano. Nel duetto finale del primo atto, in quello più dolce del secondo atto velato di tristezza e nell'ultima scena egli ha

[6] B. Cagnoli, *Fleta e Zandonai*, in «Atti Accademia Roveretana degli Agiati», a. 250, serie VII, v. X, 2000, pp. 137-151:146.

[7] Al Teatro Costanzi di Roma, Fleta canta spesso. In particolare: *Aida* e *Carmen* nella stagione '20-'21, *Francesca da Rimini*, *Giulietta e Romeo* e *Tosca* nella stagione 1921-1922, *Lucia di Lammermoor* e *Tosca* nel 1928.

raggiunto ogni possibile effetto emotivo e ha meritato con Gilda Dalla Rizza applausi calorosissimi.

Tuttavia, la scelta di affidare la parte di Romeo a Fleta non è da interpretarsi come conseguenza del buon successo di *Francesca.* Nell'epistolario zandonaiano sono diverse le lettere che confermano questa tesi: anzitutto una lettera del 1921 in cui Zandonai riporta che le trattative per Fleta erano già in essere sia per la parte di Paolo sia per quella di Romeo a Roma. Dall'epistolario, tuttavia, emerge che Zandonai non è convinto di voler affidare la parte di Romeo allo stesso Fleta. Il 16 settembre, infatti, Zandonai scrive a D'Atri: «La Carelli, d'accordo con Indelicato (a meno che questo agente non mi abbia scritto per sondare il terreno) avrebbe deciso di darmi il Fleta, per la parte di Romeo, invece del Lazzaro, e il Caceffo, per la parte di Paolo, invece del Fleta. Naturalmente io non accetto neanche per sogno un simile mutamento […]»[8]. Lo stesso giorno a Clausetti, il compositore scrive:

> Carissimo don Carluccio – vedete un po' quel che mi scrive l'agente Indelicato. Naturalmente gli ho risposto che non accetto il mutamento, poiché credo il Fleta immaturo per "Giulietta" e il Caceffo immaturo (trattandosi del Costanzi) per Francesca. Mi raccomando a Voi perché non permettiate assolutamente alla Impresa del Costanzi di levarmi il tenore Lazzaro a meno… che non faccia, per la mia opera, scritturare il Pertile[9].

Una lettera precedente a D'Atri, datata 22 maggio 1921, conferma che la prima scelta di Zandonai è Pertile che aveva stupito il compositore grazie alle sue abilità attoriali durante la *Francesca da Rimini* interpretata a Cesena. Scrive Zandonai a D'Atri:

> Grazie di quanto mi scrivete del tenore Fleta che conosco benissimo avendo egli debuttato l'anno scorso in Francesca al Verdi di Trieste. Speravo che in questo frattempo egli avesse acquisito quelle qualità di artista interprete da noi tanto desiderate. Peccato! Certo che la voce di quel ragazzo è assai bella ed alla voce accoppia una bellissima figura. Studiando sono convinto che possa diventare un eccellente Paolo. Ma, avete ragione, teniamoci Lazzaro per Giulietta e Romeo. Peccato, proprio peccato, che Pertile non si possa avere…[10]

[8] Lettera di Zandonai a D'Atri 16 settembre 1921, *ERZ* 559.
[9] Lettera di Zandonai a Clausetti 16 settembre 1921, *ERZ* 560.
[10] Lettera di Zandonai a D'Atri 22 maggio 1921, *ERZ* 486.

Anche Clausetti nella sua lettera a D'Atri del 12 maggio 1921 scrive:

> Presi nota del tuo parere quanto a Lazzaro. Dopo il successo da lui ottenuto in *Marat*, è certo un elemento da sfruttare. Peccato però che Mocchi sia in rotta con Pertile! Quanto al Fleta, lo conosco bene (ha cantato, con me, Francesca a Trieste). È una voce, ma non è un artista. Minghetti è un artista, ma non è una voce (per Paolo). Valcarenghi tornerà sabato. Da lui avrò altri dettagli. Tu intanto continua a tenermi al corrente di tutto[11].

Per riuscire a inserire Fleta a Roma, Indelicato riesce ad organizzare un incontro-audizione con Mocchi e la Carelli che controllano il mondo operistico al *Costanzi* e alla fine, per la vocalità impegnativa e faticosa dell'opera zandonaiana verrà scelto proprio Fleta. I motivi di tale scelta sono spiegati in una lettera del 14 novembre 1921 scritta da Clausetti per D'Atri:

> Quanto a Lazzaro, non credo che con Zandonai vi sarà bisogno di tirare in ballo difficoltà mosse da quel tenore. Due circostanze si impongono alla mancata partecipazione di Lazzaro: la brevità di tempo della sua sosta a Roma; la continuità della permanenza di Fleta, che permette di fargli studiare la Giulietta come si vuole[12.]

È del 16 gennaio 1922 una lettera di Zandonai in cui il compositore si dimostra fiducioso nella buona resa del tenore. Scrive alla ditta Ricordi: «Il Fleta è un po' lento ad apprendere ma in compenso ritengo che riuscirà un Romeo efficacissimo visti i suoi bei mezzi vocali. Fra un paio di giorni spero di poter cominciare le prove d'insieme alla compagnia»[13]. Al Teatro Costanzi le recite previste di *Giulietta* sono sei: il 14, 16, 19, 21, 25, 28 febbraio; il piano prove è intenso, soprattutto a ridosso della prima per la quale Fleta susciterà pareri e critiche positive. Se nel «Mondo» del 16 febbraio 1922, Mulè definisce Fleta un «Romeo magnifico» grazie a «bella voce, figura prestante, passione», sul «Messaggero» del 15 febbraio 1922 De Rensis riporta che «il tenore Fleta, tempra ardente di interprete, cantante ricco di ogni risorsa, ha realmente vissuta la triste storia di Romeo. Soavissimo nei duetti con Giulietta, impetuoso nell'imprecazione della tempesta […]». Il «Corriere della Sera» del 15 febbraio riferisce: «Il tenore Fleta che ha larghi mezzi vocali, profuse a volta a volta con impeto e tene-

[11] Lettera di Clausetti a D'Atri del 12 maggio 1921, *ERZ* 479.
[12] Lettera di Clausetti a D'Atri del 14 novembre 1921, *ERZ* 596.
[13] Lettera di Zandonai a Ricordi del 16 gennaio 1922, *ERZ* 827M.

rezza il suo canto, che la faticosa parte non faceva risparmiare. Anche egli aveva il fisico adatto alla figura del personaggio di Romeo». Non si discosta neanche la critica del «Paese», dove Pompei si esprime con elogi per l'artista: «Il tenore Fleta nelle vesti di Romeo riaffermò le sue magnifiche doti di cantante ed interprete e profuse da gran signore, nei punti salienti dell'opera, il tesoro della sua voce bellissima». E ancora sull' «Avvenire d'Italia» si dice che «Il tenore Fleta è riuscito un Romeo di merito. È stato un fraseggiatore caldo. Ha avuto dei languori pieni di espressione e degli impeti di effetto». Interessante la critica sul «Mezzogiorno», firmata da Saverio Procida: «Il tenore Fleta con bella voce maschia e fresca è riuscito a darci la passionalità e la tenerezza di Romeo» e altrettanto interessante è la critica di Alberto Gasco del giornale «La Tribuna» che conferma la capacità di Fleta di interpretare parti più spinte così come episodi dolci: «Traendo sussidio dalla sua voce ampia, resistente e a volte estremamente carezzevole, il tenore Michele Fleta ha saputo essere un "Romeo" degno di tanta "Giulietta". Il valore dell'interprete è stato riconosciuto esplicitamente dall'assemblea elettissima nel brano di dolorosa esaltazione al terzo atto: gli acuti squillanti del Fleta hanno dominato l'urlo della bufera». Adriano Belli sul «Corriere d'Italia» del 16 febbraio sottolinea che Fleta fu «artista sicuro, preciso, dotato di voce bella, facile negli acuti e calda nelle note centrali. Nella sua parte faticosa e lunga ha mostrato una invidiabile resistenza». Incagliati sul «Giornale d'Italia» del 16 febbraio elogia, come il collega poc'anzi citato, i protagonisti dell'opera scrivendo:

> Il tenore Fleta ha da parte sua, diviso con Gilda Dalla Rizza gli ambiti onori del trionfo. Ed il suo fu un trionfo autentico, il maggiore e più significativo conseguito dal giovane e già celebre tenore sulle scene del *Costanzi.*
> Il suo canto assunse ieri sera una personalità così netta che non sarà possibile obliare la nobile fatica compiuta e realizzata con un saggio intelligente senso di arte. Voce maschia, timbrata, larga di respiro, bene accentata, piena di animazione. Ad ogni nota egli impresse un *accento,* alla figura di Romeo calcò una ben determinata individualità. E si levarono lucidi e squillanti gli acuti che una commossa sensibilità animava. Interprete e cantante si fusero in una linea sobria e aristocratica.

Anche colleghi come Dalla Rizza o Lauri-Volpi hanno encomiato le notevoli doti di Fleta. Lauri-Volpi si esprime in questi termini lusinghieri: «Voce completa: note basse, medie, alte, tutte calde vellutate, pieghevoli, potentemente virili […] Tanta grazia di Dio fu assegnata ad un'unica voce»[14]. E anche Dalla Rizza mette in luce le qualità di Fleta:

[14] G. Lauri-Volpi, *Voci parallele*, Bologna 1977, p. 131.

> Il 14 febbraio del 1922 fui la prima interprete, assieme a Miguel Fleta, di "Giulietta e Romeo", al Costanzi di Roma. Ricordo assai bene l'entusiasmo che ci animò nella preparazione della première, anche perché avevamo la sensazione che difficilmente si sarebbe potuto superare l'affermazione di "Francesca da Rimini". E demmo veramente il meglio di noi in quella serata memorabile che vide, infatti, il successo, di quest'altra opera, ripetutosi poi a Parma, Verona e all'estero, dove io stessa la interpretai. Fleta! Che dire di lui, mio carissimo Collega che con me divise gli allori di tante, tante serate. Oltre che in "Giulietta e Romeo", cantò con me in molte recite di "Tosca", "Manon" e "Mefistofele", questa ultima assieme al grande Fiodor Scialjapin. La voce di Fleta è stata certo una delle più belle dell'epoca, tenuto presente che altri astri della lirica fulgevano a quel tempo sui palcoscenici di tutto il mondo: Enrico Caruso, Hipolito Lazaro, Tito Schipa, Beniamino Gigli, che pure furono tutti miei indimenticabili Colleghi. Fleta aveva una voce estesissima e smagliante, e le sue "filature" penso siano state davvero uniche: ricordo come il pubblico delirava per lui nell'udire tanta perfezione e maestria[15].

Effettivamente, come spiega Dalla Rizza, dopo il debutto del 1919 di *Francesca*, la coppia interpreta lo stesso titolo il 26 dicembre 1921 al Teatro Costanzi e lo riprende successivamente al Colón il 16 giugno e l'8 settembre 1922. Anche per quanto riguarda *Giulietta e Romeo* sono previste più recite oltre a quelle al Costanzi*:* Fleta interpreta Romeo il 30 luglio e il 15 agosto a Buenos Aires, il 27 settembre a Rio de Janiero e il 30 ottobre a San Paolo. Nello stesso anno le recite a Palermo e a Verona sono coperte da Caceffo e quella a Pesaro da Cingolani. I nomi di questi due tenori ritorneranno più volte nelle interpretazioni di Romeo dei successivi anni fino agli anni Trenta accostati a quelli di Parmeggiani, Lo Giudice e Campioni[16].

La vocalità di Romeo alterna un linguaggio cantato e un linguaggio più parlato; il declamato tende a sfociare in forme più ariose, con slanci vocali spesso a piena voce supportati da un'orchestra ricca e una tessitura che si articola e insiste sul passaggio della voce e nel registro medio-acuto. Un *cantar recitando* che «ha una sua "discorsività" personale; non sbocca mai in un "parlato"»[17] in cui la linea del canto si spinge al massimo al Si♭4 ma dove non

[15] Lettera di Gilda Dalla Rizza a Bruno Cagnoli del 12 giugno 1971. Tale lettera è anche riportata in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1978, pp. 294-295.

[16] Per una panoramica sui differenti cast di *Giulietta e Romeo* si veda Cagnoli 1978, pp. 390-393.

[17] G. Gualerzi, *Vocalità e cantanti di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai,* a cura di R.

mancano frequenti La_4 raggiunti sovente attraverso una frase legata, spesso per gradi congiunti. Sono presenti altresì note acute lunghe, sforzate o con messe di voce o con diminuendi; spesso su note lunghe è richiesto un allargando orchestrale che rende ancora più difficile la tenuta vocale del suono che richiede così una certa resistenza vocale e fisica. Il canto ha una tendenza alla frammentazione della linea con cromatismi in zone vocalmente impervie, accentuazione di note quando vocalmente gioverebbe alleggerire il peso vocale, salti di intervalli lontani o desueti, salti di ottava più volte ripetuti, soprattutto nei momenti di concitazione emotiva, che implicano talvolta utilizzi di registro diversi. La partitura richiede altresì un ampio volume sia nella zona centrale sia dopo il passaggio in grado di sovrastare un'orchestrazione quasi sempre molto densa armonicamente. Ritengo interessante l'opinione di Gualerzi che nel suo saggio sulla vocalità zandonaiana parla non di una melodia che si esprime orizzontalmente, ma di una melodia pensata in modo verticale intersecata indissolubilmente con la parte armonica sottostante. Sottolineando come alcuni grandi cantanti si siano fatti le ossa con opere zandonaiane e ribadendo che «nel caso di Fleta fu proprio un'opera di Zandonai a propiziarne il rapidissimo avvio alla celebrità»[18], Gualerzi scrive, citando a sua volta un anonimo recensore del «Resto del Carlino»: «[…] la liricità zandonaiana raramente si abbandona alle proprie onde; e invece, canta procedendo per scatti, per frasi lasciando fra punto e punto delle soluzioni di continuità. […] egli si esprime non con una melodia direi "orizzontale", ma strettamente inserita nell'armonia così da apparire direi "verticale"»[19].

I momenti che vedono la partecipazione di Romeo nell'opera possono essere riassunti come segue: nell'atto primo Romeo fa la sua entrata come Mascherato con «Branco di Servi» dalla scrittura accentuata, sillabata e frammentata e il successivo arioso «Non ridestar» a cui seguono, successivamente l'arioso «Deh! Bel fioretto, non datevi pena!» e «No, Giulietta! Così non mi lasciare» con la discesa della scala che permette l'unione dei due amanti dopo le implorazioni di Romeo «Fa che io salga» costituiti da salti di ottava e

Chiesa, Milano 1984, p. 278.

[18] Zandonai non si ritiene un esperto di voci. Scrive in una lettera per Luisa de Probizer il 17 febbraio 1931: «[…] sono il più grande inco[m]petente che esista in fatto di psicologia vocale. Nella mia carriera artistica ho potuto tenere a battesimo tanti grandi artisti nostri come Fleta, Crimi, Pertile, Raisa ecc. ecc. ma nell'indovinarne la qualità sono sempre stato guidato dall'orecchio e dal mio istinto. Se domani dovessi per necessità fare il maestro di canto sarei certamente il più asino di tutti gli insegnanti; ed è tutto dire dal momento che se tutti i maestri di canto non sono asini tutti i somari del mondo artistico si dedicano a questo difficilissimo insegnamento». *ERZ* 2247M.

[19] Gualerzi 1984, pp. 278-279.

cromatismi ascendenti che si concludono con il La_4 finale. Fin dall'inizio dell'opera la vocalità del tenore si esprime con una certa insistenza intorno alla delicata zona del passaggio della voce Fa, Mi, Mi♭ e sin dal duetto iniziale con Giulietta il canto conosce momenti di grande espansione culminanti con dinamiche contrapposte. Il duetto finale del primo atto, infatti, è costruito sulla base di un accostamento di dinamiche differenti che non confluiscono l'una nell'altra ma che vengono accostate l'una accanto all'altra: il *piano* o addirittura il *pianissimo* orchestrale di «Nessuno più» si pone in contrasto con «No! Come fiamma ardente io struggerò questa melanconia che sì ti accora» richiesta da Zandonai "con impeto"; impeto che è altresì sottolineato dall'accentuazione sillabica forzata. La parte seguente «Io ti illuminerò come un'aurora» si articola ancora nella dinamica del piano. Il duetto sfocia nella parte finale all'unisono con il soprano: il *Largo solenne*, espanso e allargato, richiede un ampio volume nella prima ottava per riuscire a sovrastare un'orchestra ricca: la vocalità risulta qui molto spinta soprattutto quando i due esprimono la propria appartenenza all'altro «Anima mia con te, con te, con te…». Una scrittura di questo tipo non è scontata per un tenore e richiede un'abilità tecnica avanzata, una sapiente gestione della linea del canto e la capacità di effettuare smorzandi, piani e pianissimi.

Anche Mietta Sighele, che ha dedicato un saggio alla vocalità presente nelle opere di Zandonai, sottolinea come i cantanti scelti dal compositore fossero sempre «voci rotonde, scure, capaci però di diventare morbide e dolci nonché in grado di adattarsi alle variazioni continue di dinamiche, di accenti e di richieste espressive»[20].

Nel secondo atto l'intervento di Romeo è concentrato nel duetto con Giulietta «Giulietta, anima mia». Tutta la prima parte dell'*Andantino* si esprime su un semplice canto molto dolce che richiede passione ma anche suoni in pianissimo o filati in contrapposizione all'impeto che caratterizza l'uccisione di Tebaldo «Non griderai. Ti uccido!».

Nell'atto terzo Romeo entra in scena dialogando con Bernabò «Maestro Bernabò». Segue il dialogo con il Cantatore «No, maledetto!», la scena della tempesta «Urla, tempesta!» che procede per note ascendenti per gradi congiunti che vengono riproposte più volte sempre intorno alla zona del passaggio della voce rendendo questa parte molto pesante vocalmente sia per gli elementi reiterati, sia per la tessitura, sia per la ricchissima orchestrazione e per gli acuti

[20] M. Sighele, *La vocalità di Zandonai*, in *Atti della giornata di Studio Riccardo Zandonai nel 50° dalla morte*, Rovereto 1995, pp. 37-44:41.

tenuti e in crescendo. Segue l'*Andante calmo e triste* con il Famiglio successivo all'intermezzo «È Là! Guarda…», la celebre aria finale «Giulietta! Son io» e il duetto finale che inizia in *pp* con «Oime! Giulietta! Chi m'invoca? Amore». La difficoltà della partitura è un elemento noto trattandosi di Zandonai, reso evidente dall'ampia gamma di richieste al cantante da parte del compositore. Come ha avuto modo di riportare Mietta Sighele, per cantare le opere del maestro di Sacco non basta la voce ma sono indispensabili tecnica e intelligenza:

> Do pure per scontato che una preparazione *trascurata* e *tecnicamente deficiente* rende di fatto impossibile un avvicinamento alla vocalità zandonaiana, ma si esige ancora qualcosa in più, ad esempio nella scansione e nello scavo dentro la frase. In un certo senso non è sufficiente neppure avere una tecnica del fiato perfetta, se viene poi a mancare *quell'intelligenza* interpretativa che ogni musicista richiede, in particolare i veristi: penso a Puccini soprattutto, ma forse Zandonai è ancora *più* esigente e non ti lascia tregua per un solo attimo[21].

Dall'epistolario emerge chiaramente come l'aria del tenore (così come la precedente cavalcata) costituisca un punto cruciale dell'opera e come venga considerata come un "pezzo chiuso", un'aria con una vita propria. Il 21 ottobre 1921 Zandonai scrive a D'Atri:

> Dunque comincierò col dirvi che la *romanza* di Romeo *è scritta*; ed è una bella cosa, tutta di linea e di vero canto. Ahimè, non è costruita col soggetto, controsoggetto, e ripresa… ma è riuscita ugualmente ed è – ciò che a voi farà piacere – una vera *romanza*, con preludietto, recitativo e canto… Forse io esagero… ma press'a poco è così, e quel che più importa è che il pezzo mi sembra di effetto sicuro perché… *comincia* e *finisce*[22].

Nell'ottobre del 1921, mentre Zandonai e Rossato sono al lavoro sulla musica e sui versi dell'aria, Zandonai stesso chiede opportune modifiche al testo per rendere 'la romanza', come viene definita nelle lettere, più incisiva. Nella lettera del 22 ottobre 1921, Rossato si rivolge al compositore scrivendo:

> Ti ò mandato, giorni sono, ottanta centesimi di poesia. Spero che l'avrai letta. C'era la *romanza* (come la chiameremo sempre, con mistero, fra noi), c'era qualche verso di ricambio, come i copertoni delle automobili quando si va in

[21] Ivi, p. 39.
[22] Lettera di Zandonai a D'Atri 21 ottobre 1921, *ERZ* 573.

> viaggio, e c'era il finale. Io ci tengo di più alla *linea* del finale. La prima edizione era un po' disordinata. Questa ultima, in linea letteraria e poetica, mi sembra migliore e se le darai la preferenza, anche togliendo dei versi dall'altra, mi farai un piacere. Per la *romanza* sei arbitro: tanto è un *pezzo* che deve finire nei fonografi, nelle bande cittadine e nelle osterie domenicali dei paesi, e perciò anche se i versi non sono un capolavoro, non importa[23].

Solo tre giorni dopo Zandonai conferma a Rossato: «Carissimo, la *romanza* è scritta»[24].

Di tale aria siamo in possesso di un'incisione effettuata da Fleta con metodo acustico per Gramophone il 17 aprile 1922 sotto la guida del tecnico del suono Alfred Skelson e sotto la direzione di Carlo Sabjno[25]. Essa appartiene alla ricca produzione discografica di Fleta che include moltissime incisioni realizzate perlopiù a Milano a partire dal 1922 fino ai primi anni Trenta. Tale materiale sonoro non comprende soltanto arie d'opera ma brani di zarzuela, canzoni, siano esse popolari o colte. Il suo *Ay!, Ay, ay!* è il primo disco della storia che vende centomila esemplari in un anno. Di «Giulietta! Son io» sono state effettuate due *takes*: la prima con destinazione sconosciuta (probabilmente una *take* di prova mai pubblicata), la seconda utilizzata da Gramophone e da Victor[26].

Quali sono dunque le caratteristiche vocali di Fleta che emergono in tale registrazione e come esse si adattano così bene a una scrittura come quella di Zandonai?

Da questa registrazione emerge lo squillo della voce del tenore spagnolo, la sua capacità di cesellare anche nell'impeto le parole e caricarle di emotività e si rende evidente il suo fraseggio ricco di dinamiche nonostante la tessitura che induce alla spinta. Il timbro di Fleta risulta pastoso e struggente con una presenza di armonici che restano invariati sia nel piano che nel forte per tutta la scala cromatica. Fleta riesce a risolvere vocalmente quelle che Cagnoli definì «le asperità dell'ingrata tessitura»[27]. Scrive Mario del Monaco riguardo la musica di Zandonai e in particolare la parte di *Giulietta e Romeo* di cui anch'egli ha inciso l'aria, seppur con il finale diverso da quello inciso da Fleta:

---

[23] Lettera di Rossato a Zandonai 22 ottobre 1921, *ERZ* 576.

[24] Lettera di Zandonai a Rossato 25 ottobre 1921, *ERZ* 580.

[25] Tale registrazione è facilmente reperibile sul web. Segnalo qui di seguito un link per l'ascolto: https://www.youtube.com/watch?v=X_y9zo9x5_4 (ultima consultazione: 13/06/2023).

[26] Si veda: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000008133/CE393-Giulietta_son_io (ultima consultazione: 13/06/2023).

[27] Cagnoli 2000, p. 149.

> Zandonai sta sempre su livelli altissimi. Nelle sue opere una delle difficoltà per un cantante è questa: che Egli si vale sempre di un testo molto importante, e quindi la parola assume sempre un grande significato. Il cantante deve esprimere tale significato con l'articolazione animata da fondo psicologico, non meccanicamente.
> La musica di Zandonai rivela sempre una profonda introspezione psicologica. Anche Puccini è grande ma non raggiunge in questo Zandonai. Forse solo nella "Fanciulla del West" gli si avvicina. Anche Giordano ha pagine bellissime, ma la musica di Zandonai è altra cosa. Zandonai scrive molto sul "passaggio", la sua tessitura ricorda la tessitura wagneriana del «Lohengrin». Occorre un tenore che abbia una grande resistenza sulle note di "passaggio", che sono un po' il tallone di Achille per un tenore.
> Occorre un tenore forte, con un "passaggio" molto lirico, molto libero, che riesca a rendere morbida e cantabile la zona del "passaggio", che ripeto è la più difficile del tenore.
> A New York studiai Giulietta Romeo […] Ma dovetti rinunciare, appunto per la tessitura vocale che in alcuni punti non è adatta alla mia voce. Se avessi potuto studiare l'opera con l'Autore, allora l'Autore stesso, qualora lo avesse ritenuto opportuno, avrebbe potuto variare in quei punti la tessitura vocale di Romeo. Ma certamente a me, questo, nel modo più assoluto non era consentito. Così, pur con vivo dolore, dovetti rinunciare al Romeo zandonaiano. Ho inciso però in un disco «Giulietta son io» ed il mio finale è diverso da quello di Fleta. Ma è Zandonai stesso che per questo finale ha scritto due versioni[28].

Le parole di Del Monaco sottolineano un elemento fondamentale dell'opera zandonaiana: la grande difficoltà della scrittura tenorile poiché molto incentrata sul passaggio della voce di cui abbiamo già trattato. Tuttavia tale difficoltà non sembra essere problematica per Fleta, capace di controllare tutta la sua estensione vocale. Nella registrazione, i suoi acuti sono spavaldi, sicuri e la passionalità dell'artista non inficia la qualità del belcanto. La voce di Fleta risulta sempre molto calda ed avvolgente, il rubato è costante caratteristica del suo fraseggio così come i diminuendi. Una caratteristica vincente del tenore spagnolo nell'affrontare una partitura come questa è rappresentata certamente dalla ricchezza di colori di qualità sempre eccelsa che il cantante sa utilizzare a servizio di un'espressività plastica e definita. La sua duttilità vo-

[28] Cagnoli 1978, pp. 295-296. Per ascoltare l'incisione di Del Monaco si veda: https://www.youtube.com/watch?v=8UjhvdaIks0 (ultima consultazione: 13/06/2023).

cale va di pari passo sia con la robustezza, sia con qualità timbrica di un suono che appare sempre leggero e malleabile nonostante la sua evidente potenza e ricchezza. La voce di Fleta si dipana sempre con un'emissione libera, "naturale" soprattutto nella prima ottava che risulta più aperta rispetto alla seconda che il cantante tende a coprire maggiormente, con un fraseggio basato sul legato e con quella capacità che allora andava di moda di "smorzare il suono" anche su note acute senza perdere l'uguaglianza sull'intera gamma sonora.

A queste caratteristiche vocali va aggiunto quello che viene chiamato patetismo fletiano che include la sua capacità di rendere il testo emozionale con sospiri, singhiozzi, effetti agogici tipici dell'estetica del suo tempo. Fleta, infatti, non rinuncia agli accorgimenti veristi che andavano molto di moda all'epoca: nonostante una tendenza al manierismo, riesce però a sviluppare il suo canto sempre in modo legato con una direzione di frase musicale molto precisa e consapevole senza rinunciare a una pronuncia intellegibile e precisa delle parole in tutti i registri. L'accuratezza nel caricare le parole di emozionalità accentuandone consonanti (prime fra tutte le "n" e le "r") o intenzioni rende il canto fletiano estremamente espressivo e incisivo; la voce così si rivela molto duttile con una posizione delle vocali sempre precisa e con un vibrato che da un'analisi spettrografica da me condotta attraverso il software *Sonic Visualizer*[29] risulta costante sia nel piano che nel forte con una qualità timbrica che non subisce variazioni nell'ampiezza della tessitura. Benché si percepisca il grande volume della voce è altresì percepibile la sua capacità di alleggerire il fraseggio che non viene caricato in maniera verista e che non risulta mai sguaiato: nella libertà vocale dell'emissione, Fleta è in grado di condurre la frase con un ottimo controllo del fiato senza "gridare" o togliere

[29] Si tratta di un programma elaborato dalla *Queen Mary* di Londra che permette una visualizzazione del materiale sonoro facilitandone l'analisi e il confronto mediante l'uso di spettrogrammi, rappresentazioni visive delle tracce audio. Questo metodo risulta utile sia per studiare una traccia sonora a livello macroscopico sia a livello microscopico e permette di dare una scientificità ai dati emersi all'ascolto. L'utilizzo di un software di riferimento, una sorta di visualizzatore musicale, può fornirci, per quanto riguarda la vocalità, indicazioni specifiche, ad esempio, sul tipo di vibrato della voce, sull'articolazione delle parole, sull'attacco e tenuta della nota, sulle dinamiche, sui portamenti, sui fiati, sull'intonazione etc. Tale utilizzo, tuttavia, deve essere inteso come supporto all'ascoltatore e non deve sostituire comunque l'ascolto critico. *Sonic Visualizer* è disponibile sul sito ufficiale https://sonicvisualiser.org/. Il programma è supportato dal CHARM, un gruppo di ricerca che fa capo a AHRC, *Arts and Humanities Research Council* che prevede la collaborazione di più università. Per maggiori informazioni si veda: https://www.charm.rhul.ac.uk/index.html e https://www.ukri.org/councils/ahrc/. Gli esperti del CHARM offrono anche video tutorial a cui accedere direttamente dal sito ufficiale https://sonicvisualiser.org/videos.html. Interessante e utile la guida sull'utilizzo musicologico del programma: https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html (ultima consultazione: 13/06/2023).

compattezza al suono. Egli, dunque, con la sua pregevolissima qualità vocale non si limita soltanto a "tirare fuori la voce" ma si dimostra perfettamente capace di gestire, grazie alla tecnica, il suo strumento di tenore "espada" come viene definito da Eduardo Rescigno nel suo dizionario pucciniano[30]. Nella registrazione dell'aria di Romeo è evidente il grande pregio di Fleta di riuscire a raggiungere dopo un *crescendo* che sembra essere al culmine della sua potenza e ampiezza ancora un apice ulteriore, stupendo lo spettatore. Questa capacità unita alla contrapposta abilità di effettuare filature lunghissime e pianissimi, criticati[31] talvolta poiché ritenuti eccessivamente arbitrari, sono tratti salienti del cantante spagnolo.

Alle doti vocali e alla pregevolissima qualità del suono è necessario aggiungere la notevole musicalità unita certamente a un certo carisma capace di attrarre pubblico. Nonostante il manierismo del suo tempo, Fleta, per riassumere, si destreggia nella difficile scrittura zandonaiana grazie alla sinergia delle seguenti caratteristiche vocali che lo rendono un interprete eccezionale: pronuncia definita attraverso la sua abilità di scolpire la parola scenica e capacità di "colorarla" a seconda delle necessità della partitura, compattezza del suono, fraseggio ampio, capacità di compiere messe di voce e diminuendi eccezionali, capacità di filature, inserimento nel canto di elementi di pathos, morbidezza nell'emissione, acuti solidi, capacità di rinforzare ulteriormente un suono già cresciuto in precedenza, intelligenza nel sostenere note acute e affrontare cambi di registri repentini, resistenza nel sostenere tessiture impervie sempre nel legato, capacità di declamare cantando.

Vorrei concludere con una frase di Bruno Cagnoli che, riprendendo il commento di Bruno Slawitz a proposito dell'interpretazione del cantante, scrive: «Il pubblico ne rimase commosso e trascinato: la voce del giovane tenore era stupenda e nell'angoscia c'era anche il grande segreto della suggestione di Fleta, la fascinosa malinconia del suo accento […] Canto sublime, che il disco ha fatto giungere a noi per l'eternità»[32].

---

[30] E. Rescigno, *Dizionario Pucciniano*, Milano 2004, p. 144.

[31] Marchesi scrive a tale proposito che il genere operistico risulta spesso viziato dal manierismo delle "filature" e delle "messe di voce". G. Marchesi, *Canto e Cantanti*, Milano 1996, p. 285. Note sono le sue polemiche con Puccini.

[32] Cagnoli 2000, p. 149.

Mariateresa Storino

Oggetto di propaganda o scambio culturale? *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel Terzo Reich

Abstract: Berlin, April 26, 1941: Riccardo Zandonai's *Giulietta e Romeo* is staged at the Deutsche Opernhaus as part of the *Italienische Opernfestwoche*, within the framework of cultural exchange between the two allied nations – Italy and Germany. Italian and German journalists agree in expressing the enthusiastic reception of the opera. This is not the first time Zandonai's *Giulietta e Romeo* appears on the German stage. On April 10, 1927, the opera had already been performed at the Landeshauptstadt Theater in Mainz, and even earlier, the score with a German text had been published by Ricordi. However, the context of 1941 is quite different from the atmosphere of the 1920s, and the choice by the Teatro dell'Opera di Roma to present a 'classic' by Zandonai, which inevitably would have linked the German audience to the Shakespearean tragedy regardless of the actual sources of the libretto, could not have been solely driven by artistic reasons. By examining the German critical reception of *Giulietta e Romeo*, we will investigate the role played by Zandonai's opera in the context of Nazi cultural policy: was it a subject of propaganda or cultural exchange?

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, 1941, critical reception, third reich's culture.

Il 26 aprile 1941 *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai viene rappresentata al Deutschen Opernhaus di Berlino all'interno della *Italienische Opernfestwoche* (20-27 aprile) nell'ambito delle relazioni culturali tra le due nazioni alleate – Italia e Germania. Della settimana italiana a Berlino furono protagonisti gli artisti e il personale del Teatro Reale dell'Opera di Roma, teatro che, a sua volta, dal 4 al 9 marzo aveva ospitato la Staatsoper di Berlino.

La mutua ospitalità era la conseguenza dell'asse Roma-Berlino, instauratosi nel 1936 (e poi rafforzatosi con il Patto d'acciaio nel 1939), che, oltre ad azioni belligeranti congiunte, prevedeva una reciproca conoscenza culturale: per favorire le relazioni bilaterali erano stati intensificati gli scambi nel campo del teatro e della musica. Il legame tra i due paesi si era ulteriormente consolidato con il *Kulturabkommen* del 23 novembre 1938,

un accordo finalizzato a creare un fondamento storico e artistico comune ad Italia e Germania, inteso come espressione dell'ideologia al potere[1]. Questo obiettivo aveva favorito e favoriva la messa in scena su territorio tedesco di quella parte del repertorio operistico italiano che rispondeva ad alcuni principi, *in primis* la presenza di trame in sintonia con la politica culturale tedesca realizzate musicalmente all'insegna della «modernità temperata», così come Hitler aveva richiesto nel suo discorso al Congresso di Norimberga nel 1933[2]. Con l'inasprirsi della guerra, ai dettami del Reich si era allineata la crescente richiesta da parte del pubblico – indistintamente italiano e tedesco – di un teatro d'evasione che in Germania favorì la ripresa di opere di Donizetti e Rossini, accanto alla presenza ormai costante di opere della Giovine scuola (Mascagni, Leoncavallo, Puccini) e ovviamente di Verdi. A completare il quadro dei fattori determinanti la scelta dei titoli da rappresentare, l'incidenza delle relazioni politiche internazionali: prediligere opere di paesi alleati, vietare la messa in scena non solo di opere di autori ebrei ma anche del nemico (prima francese e poi russo)[3].

In un annuncio del 13 novembre 1940 dell'«Innsbrucker Nachrichten», organo di stampa della NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori), si legge il programma della settimana dell'opera italiana a Berlino affidata al Teatro Reale dell'Opera di Roma: *Guillaume Tell* di Rossini, *La sonnambula* di Bellini, *Un ballo in maschera* di Verdi, *Giulietta e Romeo* (citata come *Romeo und Julia*[4]) di Zandonai, il balletto *La Giara* di Casella[5]. Sulla prevista messa in scena di *Giulietta e Romeo* si esprime anche Zandonai in una lettera a Casa Ricordi del 14 febbraio 1941:

---

[1] Sulle ricadute dell'accordo firmato il 23 novembre 1938 sulla vita culturale italiana e tedesca cfr. J. Petersen, *L'accordo culturale tra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e nazionalsocialismo*, a cura di K.D. Bracher, L. Valiani, Bologna 1986, pp. 331-387. Già prima del *Kulturabkommen* Joseph Goebbels aveva sostenuto la fondazione di una «Associazione della stampa italo-tedesca» con l'obiettivo di intensificare gli scambi culturali e Galeazzo Ciano aveva manifestato la volontà di stipulare un accordo con la Germania a difesa della «sacra eredità della cultura europea». Ivi, pp. 337 e 344.

[2] L. Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo 2008, p. 67.

[3] La bibliografia dedicata a questo tema è sterminata. Ci limitiamo a segnalare un classico della letteratura musicologica: E. Levi, *Music in the Third Reich*, New York 1994.

[4] Sulla questione dell'inversione dei nomi dei personaggi nel titolo in tedesco vedi sotto.

[5] «Innsbrucker Nachrichten», 87. Jahrgang, 13. November 1940, p. 7. Il programma del Teatro Reale dell'Opera di Roma a Berlino era anticipato dall'annuncio del programma che la Staatsoper di Berlino avrebbe eseguito a Roma nel marzo del 1941.

> Cari amici – prendo nota di quanto comunica il vostro rappresentante di Lipsia e vi assicuro che in fondo non mi dispiace che la mia presentazione alla Staatsoper avvenga con Giulietta, anziché con Farsa amorosa, per molte ragioni intuitive non escluso il momento che attraversiamo. Quindi tutti d'accordo. Speriamo che gli eventi – che a primavera inevitabilmente avranno il loro massimo sviluppo – non impediscano a Giulietta la sua comparsa in Germania. Ma questo non dipende certo dalla buona volontà nostra o del Teatro Reale e quindi rimettiamoci al destino ed alla fortuna[6].

A distanza di qualche mese e in prossimità dell'evento, «Signale für die musikalische Welt» del 2 aprile 1941 annuncia un diverso programma e delle opere citate dall'«Innsbrucker Nachrichten» in novembre si confermano solo tre titoli: *Un ballo in maschera* di Verdi, *Giulietta e Romeo* di Zandonai e il balletto di Casella. Il *Guillaume Tell* fu sostituito dall'*Italiana in Algeri*, *La sonnambula* da *Norma*; a queste si aggiunsero *L'elisir d'amore* di Donizetti, *La fanciulla del West* di Puccini e *Falstaff* di Verdi[7]. Il cambio del piano originario potrebbe essere messo in relazione con la stagione del Teatro Reale dell'Opera che proprio nel 1940-41 (da dicembre ad aprile) aveva messo in scena *Norma*, *L'elisir d'amore*, *La fanciulla del West*, *Giulietta e Romeo*. Il *Falstaff* invece era andato in scena nella stagione precedente e *L'Italiana in Algeri* sarebbe stata rappresentata nella stagione successiva[8]. Riguardo al balletto di Casella, anch'esso apparteneva alla stagione 1939-40. A questo già nutrito programma si aggiungerà il balletto di Ottorino Respighi *La boutique fantasque* (*La bottega fantastica*, *Die Zauberladen*, 1918), frutto di un'elaborazione di alcuni brani dei *Pechés de vieillesse* di Rossini[9].

Se dal confronto con la stagione operistica del Teatro Reale dell'Opera risulta evidente che la scelta dei titoli potrebbe essere scaturita da esigenze pratiche – portare sulla scena tedesca opere che il Teatro aveva in programma nella stagione corrente o appena trascorsa non solo rispondeva a questioni di economia ma garantiva anche un "prodotto" già sperimentato –, cause concomitanti potrebbero aver contribuito ad una variazione dei titoli da

---

[6] Lettera di R. Zandonai a R. Valcarenghi e A. Colombo datata Pesaro, 14 febbraio 1941, *ERZ* 3287M.

[7] «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 13/14, 2. April 1941, p. 138.

[8] La sostituzione del *Guillaume Tell* con *L'Italiana in Algeri* potrebbe essere stata determinata anche dalla trama dell'opera che mal si adattava al particolare momento storico, così come non è da escludere l'influenza delle vicende legate alla Campagna del Nordafrica.

[9] I due balletti furono eseguiti in coppia a due opere: *La giara* con *L'elisir d'amore* (22 aprile), *La boutique fantasque* con *La fanciulla del West* (23 aprile).

rappresentare. Il teatro italiano, così come quello tedesco, era sottoposto ad un organismo di controllo/censura; la scelta di opere già eseguite nel Teatro Reale dell'Opera garantiva la liceità della stessa poiché il governo tedesco, dati i rapporti di alleanza tra le due nazioni, non avrebbe dovuto esercitare un'ulteriore azione censoria. È pur vero che, come evidenziato da tempo dagli studiosi, la farraginosa macchina burocratica tedesca di controllo delle attività culturali e la rivalità tra i responsabili impedì al Terzo Reich l'istituzione di un sistema davvero autoritario, così come nell'Italia fascista non mancarono anomalie nella messa in scena delle opere dei compositori proscritti[10].

La rappresentazione di *Giulietta e Romeo* è fissata per la penultima serata dell'*Italienische Opernfestwoche*: il 26 aprile. (Verdi funge da cornice a questo festival: in apertura *Un ballo in maschera*, in chiusura il *Falstaff*.) Interpreti, direzione, scene e costumi sono i medesimi della messa in scena di *Giulietta e Romeo* al Teatro Reale dell'Opera (22, 25, 30 marzo, 1° aprile 1941)[11]. Alla direzione Vincenzo Bellezza; regista Guido Salvini; scene e costumi di Cipriano Efisio Oppo; direttore del coro Giuseppe Conca. Interpreti principali: Magda Olivero (Giulietta), Alessandro Ziliani (Romeo), Maria Huder (Isabella), Luigi Borgonovo (Tebaldo), Francesco Albanese (Il cantatore). Al pari delle rappresentazioni della Staatsoper di Berlino su suolo italiano che si erano svolte in «un'atmosfera di caloroso entusiasmo», davanti «ad un pubblico numerosissimo tra cui le principali autorità italo-tedesche della capitale»[12], anche la stagione italiana a Berlino ebbe luogo in un clima di «vero entusiasmo» e ottenne un «successo vibrante e caloroso»[13].

L'evento è di tale portata da richiedere la predisposizione di un volume di presentazione in tedesco curato da Giuseppe Maria Viti: *Festspiele des Kgl.*

---

[10] Per una sintesi della complessa organizzazione delle istituzioni tedesche incaricate di sorvegliare le scelte musicali in linea con la politica culturale del Terzo Reich si veda Lorusso 2008, pp. 67-98. Sullo stato dell'arte musicale nel ventennio fascista restano fondamentali i testi di H. Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987 (edizione italiana Milano 1995), e di F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984.

[11] A differenza di quanto riportato sul sito dell'Archivio storico dell'Opera di Roma (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/giulietta-e-romeo-1940-41), Alberto Petrolli indica 5 rappresentazioni: 22, 25, 30 marzo, 4 e 27 aprile. Cfr. A. Petrolli, *Zandonai musicista*, vol. II: *Esecuzioni*, Rovereto (TN) 1999, p. 213.

[12] «Musica d'oggi», marzo 1941, p. 86. Dal 4 al 9 marzo la Staatsoper di Berlino, ospite a Roma, aveva eseguito l'*Orfeo* di Gluck, il *Fidelio* di Beethoven, *Il ratto dal serraglio* di Mozart, *Il cavaliere della rosa* di Strauss, *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, più un concerto vocale-strumentale diretto da Herbert von Karajan con musiche di Beethoven, Locatelli, Weber, Pfitzner, Strauss.

[13] «Musica d'oggi», maggio 1941, p. 147.

FESTSPIELE
DES
KGL.OPERNTHEATERS ZV ROM
IN DER
BERLINER STAATSOPER

BERLIN, APRIL 1941

Fig. 1. Frontespizio del volume *Festspiele des Kgl. Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper. Berlin, April 1941.*

Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper (Fig. 1). A premessa del testo, uno scritto del famigerato ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini (*Italienisch-deutscher musikalischer Austausch*), seguito da una storia del Teatro Reale dell'Opera di Mario Rinaldi (*Das "Teatro Reale dell'Opera" in seiner historisch-geistigen Entwicklung als bedeutendstes Theater Roms*) e da un excursus sull'opera italiana di Andrea della Corte (*Die italienische Oper im Wandel der Zeit*). All'elenco delle rappresentazioni e degli artisti coinvolti e alle sinossi delle opere si accompagnava un corposo apparato di immagini, comprensivo dei ritratti di Vittorio Emanuele III, del Duce, del principe Gian Giacomo Borghese (governatore di Roma e presidente del Teatro Reale), di Francesco Dentice di Accadia (intendente generale del Teatro Reale), dei principali protagonisti della settimana, nonché la riproduzione di alcuni bozzetti di scena (Fig. 2)[14].

L'arrivo della compagnia a Berlino è tema del Giornale Luce del 15 maggio 1941[15]. Il cinegiornale ricostruisce alcuni momenti dell'esperienza ber-

[14] *Festspiele des Kgl. Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper. Berlin, April 1941*, a cura di G.M. Viti, Roma 1941.

[15] Giornale Luce, *Berlino - L'arrivo del complesso artistico del teatro Reale dell'Opera di Roma*, 15 maggio 1941, C / C0144 in https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000015814/2/berlino-l-arrivo-del-complesso-artistico-del-teatro-reale-opera-roma.html?startPage=0&jsonVal={%22j-

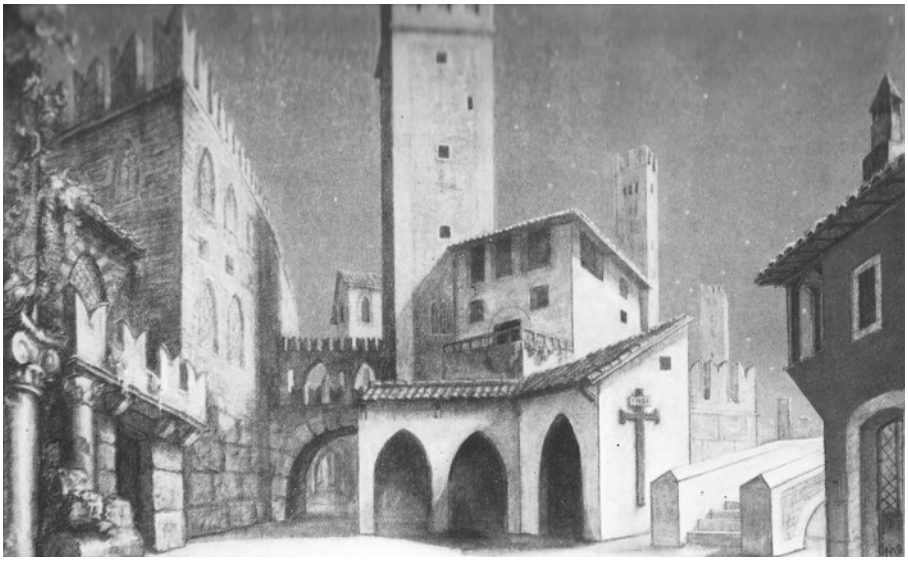


Fig. 2. «Bühnenbild für den ersten Akt der Oper "Romeo und Julia". Gemalt von Cipriano Efisio Oppo». In *Festspiele des Kgl. Operntheaters* 1941, s.n.

linese: 530 tra artisti e personale del Teatro Reale dell'Opera, tra cui celebri star come Beniamino Gigli e il direttore d'orchestra Tullio Serafin. Ad inizio resoconto emerge in primo piano l'indicazione "Scambi culturali dell'asse". Le riprese ritraggono l'arrivo del treno in stazione; l'incontro dei dirigenti dei due teatri; primi piani di Gigli, Serafin e del soprano Margherita Carosio, accanto ad altri cantanti della compagnia; Gigli e Carosio in camerino nella fase preparatoria all'esibizione. Lo spostamento di un numero così nutrito di artisti e personale aveva richiesto la pubblicazione e la distribuzione alla compagnia del Teatro di un dettagliato «Libretto di istruzioni» di 18 pagine contenente informazioni sugli orari del viaggio in treno, sul pernottamento nei vari alberghi di Berlino – definito sulla base del ruolo detenuto all'interno della compagnia –, sul consumo dei pasti, sugli spostamenti e perfino sui costi di affrancatura di lettere e cartoline per l'Italia (Fig. 3).

A seconda dello spazio riservato alla cultura e della cadenza di pubblicazione dei giornali, le recensioni sull'opera di Zandonai occupano sezioni a sé stanti, autonome, o vengono inserite all'interno di commenti generali

sonVal%22:{%22query%22:[%22Berlino%20l%27arrivo%20del%20complesso%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultima consultazione: 27/10/2023).

TEATRO REALE DELL'OPERA
RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE
ALL'OPERA DI STATO DI BERLINO
15 - 30 APRILE 1941 - XIX
Libretto di istruzioni
Sig. Pastorelli Giuseppe
prenderà posto nel I Treno
scompartimento n. 214
carrozza letto - posto n.
Alloggerà all'Albergo
Centrale

Fig. 3. Frontespizio del Libretto di istruzioni destinato a Giuseppe Pastorelli, violinista dell'orchestra del Teatro Reale dell'Opera di Roma. © Collezione privata.

sull'intera settimana. L'importanza dello scambio culturale tra i due paesi è tale da impegnare per più giorni sia la stampa italiana sia quella tedesca. «Il Messaggero», «La Stampa», «Il Lavoro fascista», «Musica d'oggi» pubblicano resoconti sugli eventi, spesso riecheggiando l'uno le parole dell'altro o persino quanto appare sulla stampa tedesca. La stampa tedesca, dai giornali locali berlinesi («Berliner Illustrierte Nachtausgabe», «Berliner Lokalanzeigen», «Süd-Berlin») alle riviste di altre città («Frankfurter Zeitung», «Kölnische Zeitung», «Dresdner Neueste Nachrichten» ecc.), profonde particolare interesse nella cultura musicale del paese alleato, proponendone una lettura ovviamente piegata alle direttive del regime e a fini propagandistici: dalle parole di elogio sulla tradizione operistica italiana e sull'interpretazione degli artisti coinvolti nella segnalazione della presenza di esponenti politici dei due paesi e agli ultimi 'gloriosi' successi sui campi di battaglia. Le disposizioni del 1937 del ministro della propaganda Joseph Goebbels avevano bandito dalla critica il giudizio sulla qualità estetica dei lavori artistici; i giornalisti dovevano limitarsi a dare informazioni e ad esprimere il contenuto delle opere. Nonostante il divieto di un esplicito giudizio estetico, da alcune recensioni traspaiono comunque elementi che, secondo la visione dei critici tedeschi, caratterizzano l'opera di Zandonai e definiscono lo stile del compositore rispetto ai suoi predecessori.

La rassegna stampa tedesca dedicata a *Giulietta e Romeo* è diversificata, da brevi trafiletti ad ampie descrizioni che si leggono sia a ridosso dell'evento sui principali quotidiani (vedi *supra*) sia nei mesi a venire su riviste specificamente musicali (per esempio la «Zeitschrift für Musik»)[16].

Il musicologo Fritz Brust recensisce *Giulietta e Romeo* per la «Kölnische Zeitung»:

> Dopo il verismo pucciniano e l'opera buffa di Rossini [il riferimento è alla *Fanciulla del West* e all'*Italiana in Algeri*], […] è seguita la tragedia musicale "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai. Questa ha dato un tono completamente nuovo alla serie di eventi. Zandonai, allievo di Mascagni e oggi un forte cinquantenne, è già stato notato a Berlino con "La Farsa Amorosa"[17]. In qualità di direttore ospite, l'eccellente musicista è noto da tempo anche nelle stazioni radiofoniche. La linea compositiva di Zandonai corre grosso modo al culmine del volgere del secolo. Ha una vena inconfondibilmente drammatica, ma non nel senso dello stile di Puccini che unisce gli opposti così da vicino ed enfatizza la musica d'ambiente, e il cui linguaggio lo ha comunque fortemente influenzato. Piuttosto, le sue tensioni musicali vanno ben oltre l'illustrativo e mirano ad una musica scenica espressiva. Se si sintetizzano le impressioni di "Giulietta e Romeo", si può descrivere l'opera come un'opera lirica il cui principio canoro comprende non solo le voci umane, ma anche l'orchestra. […] Una delle caratteristiche più positive di questa partitura è soprattutto il colore orchestrale sfaccettato, da delicati accenni pastello ad uno di ordine forte e denso. I colori cambiano sempre, sempre scelti in modo appropriato, sempre convincenti[18].

---

[16] Per un elenco si veda D. Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca 1999, p. 204. All'elenco proposto dallo studioso si aggiungono: «Innsbrucker Nachrichten», 87. Jahrgang, 13. November 1940, p. 7; «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 13/14, 2. April 1941, p. 138; Nr. 17/18, 30. April 1941, pp. 157-159; «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 227, 6. Mai 1941, p. 1; «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 229, 7. Mai 1941, p. 1; «Zeitschrift für Musik», 108. Jahrgang, Heft 6, Juni 1941, pp. 375-377.

[17] Brust si riferisce probabilmente al progetto di messa in scena de *La farsa amorosa* in edizione tedesca fissata per il 22 febbraio 1941 alla Deutsche Opernhaus di Berlino, che avrebbe dovuto far seguito all'esecuzione andata in scena alla Staatsoper di Lipsia a metà febbraio. A causa dello stato di salute di Willi Domgraf-Fassbender, interprete del ruolo di Don Ferrante, l'opera fu rinviata alla stagione successiva e sarà sul palco berlinese il 17 dicembre 1941. Cfr. lettera di R. Valcarenghi e A. Colombo a Zandonai datata [Milano,] 13 febbraio 1941, *ERZ* 3285M.

[18] «Nach dem Verismus Puccinis und der Buffo-Oper Rossinis folgte […] die musikalische Tragödie „Julia und Romeo" von Riccardo Zandonai. Damit wurde in der Reihe der Veranstaltungen wieder ein ganz neuer Ton angeschlagen. Zandonai, ein Schüler Mascagnis und heute ein starker Fünfziger, ist mit „La Farsa Amorosa" von Berlin bereits in Aussicht genommen. Als

Nel prosieguo dell'articolo, oltre al classico e dovuto commento sull'interpretazione dell'opera, il giornalista si esprime in termini particolarmente elogiativi su alcuni numeri – il Gioco del torchio (II atto), «Done, piansí, ché Amor pianse in segreto» del Cantatore (III atto) –, esalta la «creatività personale» che Zandonai riversa nell'intermezzo orchestrale del terzo atto (la Cavalcata di Romeo) e definisce i cori maschili «potenti e fluenti […] eccellenti organi di sviluppo drammatico»[19].

Dopo due giorni dall'articolo di Brust, il caporedattore di «Signale für di musikalische Welt» Richard Ohlekopf offre uno sguardo sull'intera settimana dell'opera italiana a Berlino. Sebbene lo spazio da dedicare a *Giulietta e Romeo* sia ridotto rispetto alle due mezze colonne a disposizione di Brust, nella sinteticità del suo commento il critico traccia gli aspetti essenziali dell'opera. Ohlekopf loda gli ospiti romani che hanno introdotto questo lavoro serio al pubblico con «un approccio artistico che enfatizza la vocalità, l'italianità e il dramma romantico» («in einer künstlerischen Auffassung, die Vokalität, Italienität und romantische Dramatik in den Vordergrund rückt»); mette in rilievo il fascino sonoro della strumentazione; valuta il linguaggio di Zandonai in linea con la tradizione italiana ma caratterizzato da «una certa incertezza stilistica, qui ancora alle prese con l'influenza di Verdi e Wagner […], ma un talento forte che si esprime musicalmente in modo creativo»[20]. Prosegue con elogi sull'intero cast e sui cori che definisce «eccellenti» («überragend»)[21].

Nel giugno 1941 Fritz Stege[22] esprime la propria opinione sulla «Zeit-

---

Gastdirigenten kennt man den hervorragenden Musiker seit einiger Zeit auch in den Sendern. Die Kompositionslinie Zandonais verläuft ungefähr in der Höhe der Jahrhundertwende. Er hat eine unverkennbar dramatische Ader, aber nicht im Sinne der die Gegensätze so enganeinander rückende und die Milieumusik betonende Art Puccinis, von dem er gleichwohl in der Sprache stark beinflußt ist. Seine musikalischen Spannungen gehen vielmehr über die illustrativen weit hinaus und erstreben szenische Ausdruckmusik. Faßt man die Eindrücke von „Julia und Romeo" zusammen, so darf man das Werk als eine Oper bezeichnen, deren Gesangsprinzip nicht nur die menschlichen Stimmen, sondern auch das Orchester einschließt. […] Gerade das vielseitige Orchesterkolorit vom zartpastellartigen Andeuten bis zum schweren, dicken Auftrag ist eines der positivsten Merkmale dieser Partitur. Die Farben sind immer wechselnd, immer passend gewählt, immer überzeugend». F. Brust, *„Julia und Romeo" von Zandonai*, «Kölnische Zeitung», Nr. 213, 28. April 1941, p. 2. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono della scrivente.

[19] «Die machtvoll flutenden Männerchöre waren mit lebendiger Anteilnahme gleichzeitig wieder hervorragende Organe dramatischer Entwicklung». *Ibidem*.

[20] «Eine gewisse Stilunsicherheit hier noch das Ringen mit dem Einfluß Verdis und Wagners […] aber eine starke Begabung, die sich musikalisch schöpferisch auslebt». R. Ohlekopf, *Römisches Gastspiel*, «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 17/18, 30. April 1941, pp. 157-159: 158.

[21] Ivi, p. 159.

[22] Fritz Stege fu consulente musicale della *Deutschvölkische Freiheitsbewegung*, un'organizzazione politica che più tardi si unirà al partito nazista. Stretto collaboratore di Alfred Heuss

schrift für Musik» (erede dal 1920 della «Neue Zeitschrift für Musik» fondata da Schumann):

> Nella penultima serata ancora una novità degli artisti ospiti: l'opera contemporanea "Giulietta e Romeo" nella creazione dell'allievo di Mascagni Riccardo Zandonai, a noi ancora sconosciuta. Dal soggetto shakespeariano sono tratti momenti drammatici, in cui gli individui emergono per la prima volta in modo significativo dallo sfondo popolare delle grandi scene corali. L'intrinseco valore creativo di Zandonai si rivela non tanto nel lirismo ampio, bello e mai superficiale come nella scena del balcone, che offre materiale leitmotivico, quanto nella forza del movimento ricco di contrasto dei cori armonicamente interessanti, eccellenti per tecnica di scrittura, nei colori strumentali, nei forti impulsi drammatici. Lo stile musicale è in gran parte determinato dalla linea vocale, il trattamento della voce è esemplare e degno di imitazione[23].

Da un confronto tra gli estratti delle recensioni di Brust, Ohlekopf e Stege emergono delle analogie: oltre all'apprezzamento condiviso della Cavalcata di Romeo (inevitabile il parallelo che il pubblico realizzò con la Cavalcata delle Valchirie di Wagner), in *Giulietta e Romeo* si riconosce l'importanza dei cori nello svolgimento del dramma[24], la ricchezza del colore strumentale, il legame con la grande tradizione melodrammatica italiana (Verdi ma anche Puccini) e l'affinità con Wagner; si apprezza inoltre l'intensità del dramma nel suo rivestimento musicale. Alla stregua di Brust, Ohlekopf riconosce la

---

(caporedattore della «Zeitschrift für Musik» dal 1929), Stege dichiarò sempre apertamente la sua affiliazione politica. La «Zeitschrift für Musik» era strettamente alleata al regime al punto da essere definita come l'organo di espressione dei valori *völkisch* nella battaglia contro l'«atonal Internationale». Cfr. Levi 1994, pp. 11-12.

[23] «Am vorletzten Abend wieder ein neuer Wesenszug des Gastspiels: die zeitgenössische Oper in der bei uns noch unbekannten Schöpfung des Mascagni-Schülers *Riccardo Zandonai* „Julia und Romeo". Dem Shakespeare-Stoff sind konzentrierte dramatische Momente abgewonnen, wobei sich die Einzelpersonen bezeichnenderweise erst aus dem völkischen Untergrund der groß angelegten Chorszenen ablösen. Zandonais schöpferischer Eigenwert offenbart sich weniger in der breiten, schöngeschwungenen, niemals oberflächlichen Lyrik wie in der Balkonszene, die leitmotivisches Material liefert, sondern in der kontrastreichen Bewegungskraft der harmonisch interessanten, stimmführungstechnisch ausgezeichneten Chöre, in den Instrumentalfarben, in den starken dramatischen Impulsen. Der musikalische Stil wird von der gesanglichen Linie weitgehend bestimmt, die Behandlung der Singstimme ist vorbildlich und nachahmenswert». F. Stege, *Berliner Musik*, «Zeitschrift für Musik», 108. Jahrgang, Heft 6, Juni 1941, pp. 375-377: 376.

[24] Sul favore incontrato dai cori nella critica tedesca riferisce Alfred Brüggemann: «La critica […] sottolinea l'importanza dei cori che dànno a tutta l'azione uno sfondo che, in Germania, il paese dei cori per eccellenza, trova sempre un'eco di simpatica comprensione». A. Brüggemann, *Lettera dalla Germania*, «Musica d'oggi», XXIII, nr. VII, luglio 1941, pp. 211-216: 216.

continuità linguistica di Zandonai con i suoi predecessori ma arricchisce questo aspetto di un dettaglio di non poco conto: un'incertezza stilistica dovuta all'influenza di Verdi e Wagner.

I tratti che si ricavano da queste recensioni rievocano quanto era stato già sottolineato da diversi critici italiani all'epoca della prima esecuzione di *Giulietta e Romeo* al Teatro Costanzi di Roma il 14 febbraio 1922, una prima che aveva impegnato la stampa in lunghe disquisizioni tra giudizi sferzanti e lodi incontenibili. Se Alberto Gasco aveva definito Zandonai un maestro che «signoreggia la compagine orchestrale e se ne serve a meraviglia», sottolineando la presenza nell'opera di una «strumentazione elaborata, armonizzazione saporosa, contrasti vividi, aspri talora»[25], Bruno Barilli aveva interpretato le «qualità di colorista» – riconosciute in un'accezione positiva dai sostenitori del compositore – come «del tutto esteriori e quindi ordinarii e banali» e giudicato la Cavalcata come un «brano molto rumoroso, poco originale, probabilmente bolso»[26]. Sull'eredità linguistica si era soffermato anche Francesco Paolo Mulé in una sezione dedicata specificamente a "Il valore estetico dell'opera". Da Wagner, scrive Mulé, Zandonai aveva appreso «l'intenzione d'un recitativo sempre aderente al libretto e […] il valore drammatico dell'orchestra»; questi stessi elementi tuttavia erano già presenti nell'*Otello* e nel *Falstaff* di Verdi. L'incertezza stilistica – o per essere più precisi – l'incoerenza stilistica nasceva, secondo Mulé, negli episodi dell'opera in cui Zandonai aveva rivolto il suo sguardo «più lontano nella produzione del Verdi: fino alla ricostruzione di certe forme che il maestro immortale attuò nel giro di tempo in cui gli uscivan di mano opere sullo stampo de *La forza del destino* e che poi abbandonò a poco a poco per non tornarvi mai più». Zandonai aveva cercato di riunire in un tutto organico istanze linguistiche di fatto inconciliabili, mostrando un «non so che di vacillamento, non so che di perplessità che fa ondeggiare lo scrittore fra due tendenze che – pure essendosi verificate nello stesso musicista, il Verdi – sono fra loro antitetiche: *La forza del destino*, l'*Otello* e il *Falstaff* recano sì il segno indelebile dello stesso creatore, ma la prima opera, in quanto organismo drammatico, fu dalle altre definitivamente oltrepassata»[27].

Pur composta un ventennio prima, musicalmente *Giulietta e Romeo* si allineava con le richieste del pubblico tedesco dell'epoca, rispondeva alla

---

[25] A. Gasco, *Giulietta e Romeo del m. Zandonai - La prima rappresentazione al "Costanzi"*, «La Tribuna», 16 febbraio 1922.

[26] B. Barilli, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Costanzi*, «Il Tempo», 15 febbraio 1922.

[27] F.P. Mulè, *La prima della GeR. Un avvenimento d'arte al Costanzi. Le impressioni della serata*, «Il Mondo», 16 febbraio 1922.

Weltanschauung nazionalsocialista. Già il libretto era argomento caro ai tedeschi. Sebbene Arturo Rossato si fosse ispirato alla tradizione letteraria italiana (alle novelle di Luigi Da Porto, Matteo Bandello e Berto Barbarani)[28] più che a Shakespeare, per il pubblico tedesco il legame evidente era con Shakespeare, in un momento in cui lo scrittore inglese, sebbene straniero e al pari di altri artisti stranieri, veniva sottoposto ad un processo di arianizzazione (Shakespeare era considerato un teutonico). Ed è proprio a Shakespeare che si riferisce Stege nella sua recensione sulla «Zeitschrift für Musik»: «Dal soggetto shakespeariano sono tratti momenti drammatici»[29]. La forza del riferimento a Shakespeare è tale che sui giornali tedeschi il titolo dell'opera si legge nelle due forme: *Julia und Romeo*, secondo l'originale zandonaiano, o *Romeo und Julia*, secondo la tragedia shakespeariana. L'inversione potrebbe anche dipendere dall'edizione tedesca dell'opera nella forma di spartito per canto e pianoforte che, a differenza dell'edizione italiana, reca l'originario titolo shakespeariano: «Romeo und Julia | Tragödie in drei Aufzügen»[30]. Difficile, tuttavia, sostenere questa ipotesi poiché la pubblicazione dello spartito in tedesco, datata 1924-25 (Casa Ricordi) ed utilizzata per la rappresentazione in lingua tedesca al Landeshauptstadt di Mainz il 10 aprile 1927, non era nota a Berlino. È lo stesso Zandonai in una lettera a Casa Ricordi a pochi giorni dalla messa in scena a Berlino ad informarci indirettamente sull'assenza di diffusione dello spartito in traduzione tedesca:

> Cari Amici – negli ultimi giorni della scorsa settimana fui a Roma dove ebbi occasione di udire dalla bocca di coloro che a Berlino presero parte alle esecuzioni della Compagnia del Reale, – De Pirro, Dentice, Bellezza, Tiby[31] ed altri – la conferma del vero e autentico successo di Giulietta. Pare che il pubblico tedesco si sia dichiarato completamente favorevole all'opera tanto che Bellezza e Tiby mi hanno comunicato l'intenzione dei dirigenti del teatro berlinese di riprendere Giulietta in tedesco a non lunga scadenza. Sarebbe quindi il caso che l'amico, Dott. Pagano, vostro rappresentante in Germania,

[28] Per le fonti letterarie del libretto si veda A. Guarnieri Corazzol, *La tragedia* Giulietta e Romeo *di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018) a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, pp. 159-169.

[29] Vedi nota 23.

[30] Cescotti 1999, p. 193.

[31] Nicola De Pirro (1898-1979), direttore dell'Ispettorato del teatro; Francesco Dentice di Accadia (1873-1944), intendente generale del Teatro Reale dell'Opera di Roma; Vincenzo Bellezza (1888-1964), direttore d'orchestra; Ottavio Tiby (1891-1955), capo della II divisione della Direzione generale per il teatro e la musica.

> informasse quei dirigenti che una traduzione in tedesco di Giulietta esiste già, edita dalla vostra Casa; e questo perché sembra che quei signori più che altro si preoccupassero della traduzione tedesca dell'opera[32].

La storia di *Giulietta e Romeo* è un mito senza tempo: un amore contrastato che porta alla morte, con funzione redentrice per coloro che hanno determinato il tragico destino dei due innamorati. Le affinità dell'opera di Zandonai con *Tristan und Isolde* erano già state messe in evidenza nella prima esecuzione su suolo tedesco il 10 aprile 1927 a Mainz: sulla «Neue Badische Landeszeitung» si dichiarava che Zandonai aveva dato un'opera italiana da considerarsi come il parallelo italiano del *Tristano e Isotta*; si proseguiva nel constatare che il compositore portava avanti la tradizione di Puccini e che l'orchestra, pur avendo molte affinità con Wagner, non rinunciava però al modo tipicamente italiano di trattare il canto[33].

A prescindere da Shakespeare, le due figure di Giulietta e Romeo appartenevano alla letteratura tedesca: si pensi al successo crescente della novella di Gottfried Keller (1819-1890) *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo e Giulietta nel villaggio*) pubblicata nel 1856, in cui il mito si rinnova con la sua collocazione in un contesto rurale e prende vita da un avvenimento reale, a dimostrazione – come precisa lo stesso Keller nell'incipit della sua novella – di «quanto profondamente sia radicata nella vita umana ognuna delle favole su cui sono costruite le grandi opere antiche»[34]. Ed è proprio a Keller che si era ispirato Paul Kurzbach per la sua opera mai rappresentata *Junge Liebe* del 1932. Dalla tragedia di Shakespeare invece il giovane compositore Heinrich Sutermeister (allievo di Carl Orff) aveva tratto il libretto per la sua opera in due atti rappresentata il 13 aprile 1940 a Dresda, di cui si legge di una successiva rappresentazione a Brema sullo stesso numero di «Signale für di musikalische Welt» del 30 aprile 1941 in cui veniva recensita l'opera di Zandonai, con la quale – a parere dei tedeschi – sembrava condividere alcuni tratti

---

[32] Lettera di R. Zandonai a R. Valcarenghi e A. Colombo (Casa Ricordi) datata Pesaro, 8 maggio 1941, *ERZ* 3305M. L'opera non andrà in scena a Berlino bensì a Norimberga (ottobre-novembre 1941) e ad Hannover (aprile 1942). Petrolli 1999, p. 217. Sull'esecuzione di Norimberga si veda anche la lettera di R. Zandonai a Casa Ricordi datata Pesaro, 22 ottobre 1941, *ERZ* 3350M, e la lettera di R. Valcarenghi ed E. Clausetti a R. Zandonai datata [Milano,] 20 ottobre 1941, *ERZ* 3348M. La traduzione del libretto in tedesco era stata curata da Alfred Brüggemann, corrispondente dalla Germania per «Musica d'oggi», rivista sulla quale nel 1941 nella rubrica "Lettera dalla Germania" pubblicò un resoconto sui *Festspiele* berlinesi del Teatro Reale dell'Opera.

[33] Cit. in «Musica d'oggi», IX, 5, 1927, p. 159.

[34] G. Keller, *Romeo e Giulietta nel villaggio*, trad. it. di L. Mazzuchetti, Milano 2004, p. 11. Keller si era ispirato ad un fatto di cronaca riportato sulla «Zürcher Freitagszeitung» del 3 settembre 1847.

linguistici. A proposito di *Romeo und Julia* di Sutermeister il critico Gerhard Hellmers scriveva: «La vita spirituale di questa musica drammatica è resa più profonda dalla particolarità di numerosi cori, che, nel vivace corso dell'azione, richiamano il tragico destino dell'uomo da una distanza cosmico-mistica. Un'opera ricca di inventiva musicale ed espressività musico-drammatica, che fa attendere con impazienza ulteriori opere del giovane compositore»[35].

L'opera *Giulietta e Romeo* rispondeva – intrinsecamente – ad aspetti della politica culturale nazionalsocialista che derivavano dalla poetica personale di Zandonai. I nazionalsocialisti richiedevano un'arte capace di suscitare un'adesione emotiva, una musica di «modernità temperata» o di una modernità di superficie, come scrive Erik Levi a proposito del favore che incontrarono compositori come Werner Egk e Carl Orff[36]. Nel 1938, nel suo discorso sulla cultura a Norimberga, Hitler aveva sottolineato «la capacità senza rivali della musica di "catturare le emozioni e i sentimenti che muovono il nostro spirito". La musica deve rivelare "un mondo di sentimenti e umori", più che trasmettere una Weltanschauung»[37], e l'opera era una perfetta combinazione di arti in cui l'immediatezza emotiva era tangibile, senza interferenze di natura intellettuale.

Il 10 dicembre 1923 Zandonai aveva affermato di aver voluto creare un'opera da offrire ad una «moltitudine popolare», un'opera per molti e di successo, contro la tendenza del suo tempo di un teatro musicale d'avanguardia per l'élite[38]. Ma già a ridosso della prima di *Giulietta e Romeo* aveva definito la sua ultima partitura «semplice, spontanea, rapida, come semplice, spontaneo e rapido è l'amore di Giulietta e Romeo». A differenza della sua precedente produzione, il compositore dichiarava di aver rinunciato agli «acrobatismi strumentali», di aver scelto, appresi ormai i ferri del mestiere e «la dottrina

[35] «Das geistige Leben dieser dramatischen Musik wird vertieft durch die Eigenart zahlreicher Chöre, die aus kosmisch-mystischer Ferne das tragische Schicksal der Menschen in den lebendigen Ablauf der Handlung hineinruft. Ein Werk voll musikalischer Erfindungskraft und musikdramatischer Ausdruckskraft, das mit Spannung weiteren Arbeiten des jungen Komponisten entgegensehen läßt». G. Hellmers, *Musik im Reich und Ausland. Bremen. Sutermeister „Romeo und Julia"*, «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 17/18, 30. April 1941, p. 167. All'opera di Sutermeister fa riferimento anche Karl Holl nella sua recensione di *Giulietta e Romeo* di Zandonai; Holl riconosce al giovane compositore di aver conquistato una certa fama con *Romeo und Julia* ma ritiene improbabile che la sua realizzazione possa avere un successo duraturo al pari della creazione di Zandonai. K. Holl, *Abschluss des Gastspiels der römischen Oper*, «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 215, 29. Aprile 1941, p. 2.

[36] Levi 1994, p. 191.

[37] G. Kreuzer, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*, Cambridge 2014, p. 207.

[38] Cit. in Guarnieri Corazzol 2018, p. 159 nota 1.

strumentale e armonica degli stranieri», «di ricercare noi stessi, esprimere noi stessi, rievocare la nostra arte gloriosa, esaltare la nostra musica immortale, cantare con la nostra ugola privilegiata, gridare con il nostro cuore pulsante e generoso»; fino a confessare di essersi abbandonato ciecamente al suo animo, di essersi «immedesimato nella sublime passione dei giovanetti veronesi sino a gioire, a soffrire…»[39]. È Zandonai stesso a confessare di aver messo in atto un processo di semplificazione, privo di complicazioni intellettuali o esibizionismi tecnici, una scrittura che avrebbe consentito alle grandi masse di potersi accostare all'opera, rinverdendo quindi una delle funzioni dell'opera ottocentesca che le tendenze avanguardistiche novecentesche avevano messo a margine a favore della ricerca di nuove organizzazioni sonore.

Sono dichiarazioni di poetica che, sebbene scaturite da un diverso contesto politico-culturale, si rivelano perfettamente in sintonia con l'estetica nazionalsocialista – e ovviamente anche fascista – di un'opera per le masse. La «modernità temperata» (intesa in un'accezione negativa) di *Giulietta e Romeo* alla prima del 1922 aveva scatenato vivaci proteste dei modernisti in sala, a cui avevano fatto eco le parole di Bruno Barilli su «Il Tempo» di Roma: Barilli aveva scritto di «armonie fraintese, malsicure, rabberciate e sbilenche, […] [di] espedienti scaduti e venerabili del basso melodramma, quelli che nel linguaggio abulico degli impresari si chiamano gli *effetti teatrali*»[40], una protesta verso il linguaggio di Zandonai che appariva troppo legato al mondo melodrammatico a cavallo del Novecento e quindi logoro e stantio. Ma Zandonai ricercava una musica che comunicasse, che si inserisse in continuità con il passato, «una musica chiara, molto chiara», che seguisse le gloriose tradizioni italiane del melodramma modernizzandole[41].

Accanto a questo intento, il riecheggiare nella sua musica dello stile di Puccini, Verdi e Wagner costituiva una ricetta perfetta per il teatro tedesco nonché per Hitler, che prediligeva proprio questi tre autori (oltre all'operetta contemporanea) e che proclamava un teatro per il popolo, capace di emozionare (vedi *supra*).

Se la settimana dell'opera italiana a Berlino fu un evento eccezionale, tale risultò per la strumentalizzazione demagogica attuata a fini propagandistici da entrambi i paesi. L'opera italiana sul territorio tedesco, in particolare la Scuo-

---

[39] R. de Rensis, *Conversando con Zandonai – In attesa di "Giulietta e Romeo"*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1922.

[40] Barilli 1922.

[41] A. Belli, *Ad una prova di "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 11 febbraio 1922.

la verista e Verdi, da tempo detenevano un ruolo di primo piano. Nel 1939 le rappresentazioni delle opere di Verdi erano state numericamente superiori a quelle di Wagner[42]; nel 1941, in occasione del quarantesimo anniversario della morte di Verdi, la Staatsoper di Monaco aveva celebrato la ricorrenza con un'intera settimana di eventi dedicati al compositore[43]. Al declino delle messe in scena delle opere wagneriane poteva certo aver contribuito il peggioramento delle condizioni economiche e la diminuzione delle forze artistiche, ma è pur vero che l'ammirazione verso Verdi aveva spinto i tedeschi a sottoporre il compositore ad un processo di arianizzazione. Per dimostrare l'arianità di Verdi erano state seguite tre direttrici: 1) esaltazione delle sue radici popolari (*völkisch*), manifeste nel suo ritiro nel mondo rurale e nella sua dedizione alla terra; 2) elogio per il suo impegno politico, interpretato come manifestazione di un artista patriota convinto al servizio della comunità; 3) riscoperta dei suoi legami con la cultura tedesca. Quest'ultima strada era sfociata in questioni razziali; seguendo la teoria della razza di Hans Friedrich Karl Günther, in Verdi si riconobbe l'etnia «Dinaric», ossia la combinazione tra i geni «nordisch» (occhi blu e capelli biondi, espressione di figura eroica e nobile) con i tratti «dinarisch» (alto e scuro delle regioni alpine del sud-est). L'attribuzione di questa etnia consentiva di accostare Verdi ai grandi compositori tedeschi quali Haydn, Mozart, Beethoven e Wagner o ai compositori stranieri ma rientranti nella medesima tipologia – Liszt e Chopin[44]. Nelle opere di Verdi si incarnava il patriottismo, si rappresentavano i conflitti umani senza tempo, le passioni sincere; perfino i caratteri moralmente discutibili (Otello, Violetta, Rigoletto) erano quegli esempi negativi la cui sorte rispondeva all'affermazione di una morale. Verdi era stato un realista, un compositore del popolo[45].

Nel linguaggio di Zandonai il rispetto della tradizione melodrammatica e, allo stesso tempo, la sua evoluzione in accordo con le istanze novecentesche ma senza le 'degenerazioni' dei compositori invisi ai regimi sono i tratti che rendono *Giulietta e Romeo* un esempio perfetto di creatività al servizio dell'ideologia politica. Sulla «Dresdner Neueste Nachrichten» del 28 aprile 1941, il critico Karl Laux sottolinea questi aspetti: «Zandonai è nato nel 1883. Né per età né per stile appartiene all'avanguardia musicale italiana. E non uno

[42] Kreuzer 2014, p. 204.

[43] Nel 1941 fu anche celebrato il 150° anniversario della morte di Mozart. Sulla strumentazione ideologica delle due ricorrenze si veda G. Prud'homme, *L'Anno verdiano et la Mozart-Jahr (1941). Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», vol. 21, nr. 1, Spring 2020, pp. 75-92.

[44] Kreuzer 2014, cap. 5.

[45] Ivi, pp. 208-209.

dei problematici. Come, per esempio, Malipiero che ha un anno più di lui. Zandonai è assolutamente eclettico. Certo una mente creativa, un maestro di raro livello, un uomo dall'immaginazione sonora davvero inesauribile»[46]. Della specificità dello stile zandonaiano ancor più esemplificativa è la descrizione offerta da Andrea della Corte nel suo saggio *Die italienische Oper im Wandel der Zeit* approntato per la *Festspiele* di Berlino:

> Zandonai, allievo di Mascagni, e ancora Respighi hanno attribuito un valore sempre maggiore all'orchestra – citiamo qui solo quei musicisti le cui opere sono rappresentate a Berlino – ma, nonostante i crescenti mezzi di espressione teatrale, rimangono essenzialmente legati alla mentalità italiana. Certo le loro melodie non hanno quel carattere leggero che tanto caratterizza la musica italiana del XIX secolo. Ma attraverso questa innovazione partecipano al rinnovamento del gusto europeo iniziato alla fine del XIX secolo. Attraverso questi maestri lo sviluppo internazionale è stato incorporato nello sviluppo nazionale, un processo che ha avuto luogo anche in altre nazioni[47].

Descritto questo quadro, l'opera di Zandonai nel Terzo Reich si pone indistintamente sia come oggetto di propaganda sia come scambio culturale. Le due funzioni sono interconnesse; la politica culturale espressa dall'accordo tra Italia e Germania si era tradotta in una «mobilitazione totale per la lotta culturale, onde raggiungere le mete indicate dalla politica»: di politica culturale si discuteva nei termini di propaganda culturale[48]. Pur composta ad inizio anni Venti, *Giulietta e Romeo* presenta caratteristiche in linea con l'estetica nazionalsocialista; la scelta dei titoli da presentare alla settimana dell'opera

---

[46] «Zandonai ist 1883 geboren. Weder dem Alter noch dem Stil nach gehört er zur musikalischen Avantgarde Italiens. Und nicht zu den Problematikern. Wie zum Beispiel der um ein Jahr ältere Malipiero. Zandonai ist durchaus Eklektiker. Freilich ein einfallsreicher Kopf, ein Könner von ungewöhnlichen Graden, ein Mann von schlecht unerschöpflicher Klangphantasie». K. Laux, *Römisches Opernfinale in Berlin „Romeo und Julia"*, «Dresdner Neueste Nachrichten», 49. Jahrgang, Nr. 98, 28. April 1941, p. 3.

[47] «Zandonai, ein Schüler Mascagnis, und weiter Respighi legten noch grösseren Wert auf das Orchester – wir erwähnen hier nur diejenigen Musiker, deren Opern in Berlin aufgeführt werden – bleiben aber im wesentlichen, trotz der wachsenden Mittel des theatralischen Ausdrucks der italienischen Mentalität verbunden. Freilich habe ihre Melodien nicht jenen leichten Charakter [*sic*], der die italienische Musik des. 19. Jahrhunderts so auszeichnet. Aber sie nehmen durch diese Neuerung teil an der Erneuerung des europäischen Geschmacks, die am Ende des 19. Jahrhunderts, einsetzte. Durch diese Meister wurde die internationale Entwicklung in die nationale aufgenommen, ein Vorgang, der sich übrigens auch bei anderen Nationen vollzog». Della Corte, *Die italienische Oper im Wandel der Zeit* 1941, s.n.

[48] Petersen 1986, p. 363.

italiana a Berlino poteva essere stata di natura pratica (si dovrebbe valutare la posizione di *Giulietta e Romeo* nel contesto dell'Italia fascista), ma l'affinità con i *desiderata* del Reich consente di leggere l'opera di Zandonai come oggetto di propaganda, soprattutto alla luce della sua appartenenza alla contemporaneità: nella *Italienische Opernfestwoche*, *Giulietta e Romeo* fu l'unico apporto di opera contemporanea il cui stile, pur seguendo «la tendenza internazionale verso lo sviluppo sinfonico del dramma cantato»[49], non tradiva le aspettative di un teatro per il popolo. Come osserva Giselher Schubert, «la concezione nazionalsocialista della musica *völkisch* poggia esclusivamente su criteri estetici di 'funzione' più che di 'sostanza'»[50]; ciò implica che il significato ideologico in musica è un'attribuzione esterna derivante da una manipolazione, ricontestualizzazione e risemantizzazione dei contenuti.

Su «Signale für die musikalische Welt» del 30 aprile, Ohlekopf introduceva la recensione sulla settimana operistica con gli ultimi successi della guerra in corso: «La scorsa settimana la nostra Aeronautica Militare ha dato una chiara risposta ai governanti londinesi, i quali, evitando vigliaccamente il confronto diretto con le truppe tedesche, si posero come compito la distruzione dei siti culturali tedeschi in un'irresponsabilità al limite del criminale. La natura militarmente inutile di tali oltraggi culturali è un fatto noto da tempo, così come l'enorme impatto dei duri attacchi di rappresaglia»[51]. E proseguiva con un esplicito uso propagandistico della musica: «Una risposta chiara [all'attacco londinese] ora è anche l'esecuzione dell'ospite del Teatro Reale dell'Opera di Roma, che, grazie all'unica e nota arte organizzativa tedesca, poté svolgersi subito nel Deutsche Opernhaus invece che nella Staatsoper e diede la prova evidente: il tedesco non conosce ostacoli. L'esibizione dell'ospite romano a Berlino ha fatto riflettere l'intero mondo culturale. E nello stesso tempo la Staatsoper di Berlino suonava all'Opera Reale di Budapest»[52]. Addirittura

[49] «[…] aus dem internationalen Zuge zur symphonischen Ausgestaltung des gesungenen Dramas folgte». K. Holl, *Die Römische Oper in Deutschland*, «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 227, 6. Mai 1841, p. 1.

[50] Kreuzer 2014, p. 215.

[51] «Eine deutliche Antwort hat in der letzten Woche unsere Luftwaffe den Londoner Machthabern gegeben, die feige einer direkten Auseinandersetzung mit den deutschen Truppen ausweichend, in einer ans Verbrecherische grenzenden Verantwortungslosigkeit die Zerstörung deutscher Kulturstätten als Aufgabe stellten. Das militärisch Sinnlose solcher Kulturfrevel ist längst notorisch erwiesen Tatsache, ebenso die ungeheure Wirkung der harten Vergeltungsangriffe». Ohlekopf 1941, p. 157.

[52] «Eine deutliche Antwort ist nun aber auch das Gastspiel des Kgl. Operntheaters zu Rom, das dank der einzigartigen und bekannten deutschen Organisationskunst statt in der Staatsoper sofort im Deutschen Opernhaus stattfinden konnte und den klaren Beweis gab: Der Deutsche kennt kein Hindernis. Das römische Gastspiel in Berlin hat die gesamte Kulturwelt aufhorchen lassen.

Ohlekopf chiama in causa Hitler: «Si può sentire l'impatto della grande idea del Führer di dare un contributo spirituale alla riorganizzazione dell'Europa attraverso il riconoscimento e lo studio reciproco della cultura dei popoli. E mentre la fanfara del Principe Eugenio della radio tedesca riferiva di massicce censure al confine dell'Est Europa, a Berlino proseguiva il lavoro sui grandi compiti culturali avviati con tanto successo a Roma con l'esibizione della Staatsoper di Berlino come ospite»[53].

Siamo di fronte ad un evidente uso demagogico non solo dell'opera di Zandonai ma dell'intero corpus di opere rappresentate a Berlino. Il musicologo Karl Holl si esprime negli stessi termini di Ohlekopf, affermando che lo scambio musicale tra le due nazioni alleate era stato «reso possibile dall'iniziativa personale del Führer […] come messaggio da nazione a nazione poiché entrambi i popoli, in virtù del loro comune talento musicale, sono stati a lungo in una vivace interazione a questo livello di creazione e di cultura e possono comprendersi più facilmente nel "linguaggio" dell'opera che in qualsiasi altra forma di espressione sensuale-simbolica»[54]. In linea con l'antiintellettualismo promosso dal Reich, Holl esalta la capacità istintiva del popolo di recepire la musica senza l'intervento dell'intelletto, capacità che in campo operistico si traduce nel riconoscimento dell'umanità degli altri rendendo possibile uno «scambio che può sfociare nel desiderio di una fusione reciproca dello spirito romanico-realista e germanico-idealista»[55].

L'obiettivo di creare un comune fondamento storico-culturale tra Italia e

---

Und zur gleichen Zeit spielte die Berliner Staatsoper in der Kgl. Oper Budapest». *Ibidem*. Ohlekopf si riferisce all'attacco aereo che il 9 aprile 1941 distrusse la Staatsoper; i tedeschi prontamente spostarono la settimana dell'opera italiana al Deutsche Opernhaus.

[53] «Man spürt die Auswirkung der großen Idee des Führers, durch gegenseitiges Erkennen und gegenseitiges Studium der Völker in ihrer Kultur zur Neuordnung Europas geistig beizutragen. Und während die Prinz-Eugen-Fanfare des deutschen Rundfunks von gewaltigen Cäsuren in die Erdrinde des europäischen Ostens berichtete, fand in Berlin die Weiterarbeit an dem durch das Gastspiel der Berliner Staatsoper in Rom so erfolgreich begonnenen großen Kulturaufgaben statt». *Ibidem*.

[54] «Dieser Austausch von Kunstwerken und Kunstleistungen, ermöglicht durch die persönliche Initiative des Führers, wirkte als Botschaft von Nation zu Nation besonders verbindlich und fruchtbar, weil beide Völker kraft der ihnen gemeinsamen musikalischen Urbegabung gerade auf dieser Ebene des Kulturschaffens und der Kulturpflege schon lange in reger Wechselbeziehung haben und in der „Sprache" der Oper einander leichter verstehen können als in irgendeiner anderen Form sinnlich-sinnbildlichen Ausdrucke». Holl 6. Mai 1941, p. 1.

[55] «Als weitere Perspektive kann sich aus solchem Austausch der Wunsch nach einer gegenseitigen Durchbringung romanisch-realistischen und germanisch-idealistischen Geistes ergeben». *Ibidem*. L'interpretazione dell'opera italiana secondo il principio di realtà è uno degli elementi ricorrenti sulla stampa tedesca così come su quella italiana. Già Andrea della Corte aveva sintetizzato la tradizione melodrammatica italiana in tre elementi: vocalità, italianità e realismo, e sulla base di questi tre elementi aveva tracciato una sintetica storia dell'opera ad uso dei tedeschi. Della Corte 1941, s.n.

Fig. 4. Berlino, 25 aprile 1941, Joseph Goebbels si congratula con gli artisti del Teatro Reale dell'Opera di Roma. © Archivio Luce.

Germania come strumento per consolidare l'alleanza politica permea l'intero corso di eventi ed è nel perseguire questo obiettivo che la storia della musica viene riscritta. Il ministro dell'educazione popolare Pavolini rilegge il percorso compiuto dai due paesi in campo musicale, definendo Italia e Germania come gli unici due menestrelli musicali dell'Ottocento il cui asse musicale anticipa quello politico, asse «che, grazie alla tenacia e alla perspicacia dei due grandi Führer, condurrà i due popoli alla vittoria totale, destinata a ristabilire la vera e giusta pace in tutta Europa»[56]. Sulla stessa linea corre l'esecuzione degli inni dei due paesi con il pubblico in piedi prima di ogni rappresentazione, l'omaggio floreale con i nastri dei colori delle due bandiere, le foto sui giornali dei maggiori esponenti politici presenti agli eventi. A conclusione dei *Festspiele* del Teatro dell'Opera di Roma a Berlino sul «Messaggero» viene pubblicata una foto dell'ambasciatore italiano Dino Alfieri in compagnia di Ludwig Steeg, *Oberbürgmeister* di Berlino; prima ancora il ministro della propaganda Goebbels era stato immortalato nel saluto agli artisti italiani (Fig. 4).

[56] A. Pavolini, *Italienischer-deutscher musikalischer Austausch*, in *Festspiele des Kgl. Operntheaters* 1941, s.n.

Francesco Calcagnini

«L'orologio senza lancette»*

Abstract: Zandonai and my city: award legacy, my profession and various vicissitudes that intersect Zandonai's work, cinema, soundtracks, and other circumstances, *Juliet and Romeo* and the Prussian blue in Erfurt, travel, suitcases and disposable empties, the commissioner and his investigations, the First World War and an asynchronous love, three paintings to die of love and a surprise ending, the free theater of Oklahoma, a clock without hands.

Key words: *Juliet and Romeo*, Zandonai, Pesaro, Erfurt, Montavon, set design.

1. Esiste un rapporto realmente scombinato tra me e Riccardo Zandonai. Conosco molte vicende della sua vita, non perché abbia studiato libri in merito ma perché questo musicista di Rovereto ha avuto una storia importante nella città in cui sono nato e vivo. I luoghi in cui è vissuto: la villa sul san Bartolo, il convento del Beato Sante, l'ospedale di Trebbiantico. Luoghi che conosco e che ho frequentato: per curiosità e perché sono posti bellissimi. *Francesca da Rimini* era al tempo dei miei bisnonni molto più famosa di Rossini e veniva evocata e canticchiata con insorgenza di lacrime. Difficile canticchiare Zandonai. I vecchi pesaresi si ricordano bene: dove andava a mangiare il maestro di Rovereto, chi era il suo barbiere, dei suoi successi che per transfert erano merito indiscusso della perfetta rasatura e di pesciolini cucinati con cura. Si racconta anche di una versione privata in casa Palazzi dove Zandonai fece ascoltare in anteprima *Francesca da Rimini*. Fa fede all'illazione romanzata

* Questo scritto ha accompagnato il video creato appositamente dall'autore (scenografo per l'allestimento di *Giulietta e Romeo* a Erfurt nel 2017) e presentato al convegno del 2022 come contributo poetico-autobiografico alla riflessione sull'opera zandonaiana. Il video è pubblicato sulla piattaforma Youtube del Centro Studi Zandonai: https://youtu.be/WV0RNC0zSwo.

uno spartito del 1914 con dedica. Ero ancora giovane nello splendore dell'età del brufolo quando mi portarono a forza, con tanto di obbligo del completino della domenica a vedere la *Francesca* (in casa *La Francesca* e basta) da cui uscii letteralmente distrutto. Non era Frank Zappa. Il castello, i "soldatacci" con le lance, tutto un *coté* da sfilata medievale, le torce. Troppo.

Da giovane studente ho corso il rischio di fare *Il grillo del focolare* in una raffazzonata produzione nelle Marche. Inutile insistere sulla natura e nei particolari rimediati dell'operazione tanto me la diedi a gambe levate. Non certo per Dickens né tanto meno per Zandonai. Figuratevi la mia sorpresa alla fine del secolo scorso, per intercessione di Luigi Ferrari, di trovarmi in Irlanda a Weksford a fare i *Cavalieri di Ekebù*. Non feci pace del tutto con Zandonai: troppa pioggia, troppa cipolla e troppa birra nera nelle giornate irlandesi per una vera riappacificazione. Prima di leggere il libretto la sola parola cavaliere mi mise in agitazione. Ma firmai una negoziazione con i ricordi e ho cercato di metterli in ordine. Lo spettacolo a cura di Gabriele Vacis scavò bene dentro il libretto, la direzione di Daniele Callegari mi fece scoprire il gusto di capirne qualcosa di più. Ogni volta che incontro il repertorio del '900 italiano rimango incantato durante le prove d'orchestra. Credo che il cinema americano abbia un debito sconfinato con Puccini, Mascagni, Zandonai. Questo lo scopri meglio se ti abbandoni a sentire le prove in sala. Questa *liaison* con le colonne sonore di film amati, più che i racconti del borgo natio riuscirono ad offrirmi una chiave per entrare dentro mondi musicali effettivamente complessi. Paradossalmente faccio meno fatica a lavorare con 6 ore di *La bellezza ravveduta o Il trionfo del tempo e del disinganno* di Händel che con la vocalità del primo Novecento che mi affatica non poco e posso solo comprenderla, sicuramente per limite mio, raramente mi incanta o travolge.

2. Chiedo scusa per il preambolo, mi serve per mettere le mani avanti. Non sono uno studioso di Zandonai; il solo essere qui mette un altro sassolino dentro il percorso scombinato che esiste tra me e questo grande compositore. Sono uno scenografo entusiasta. Il mio è per me il miglior lavoro che esista al mondo. Non saprei farne un altro. Dentro il lavoro dello scenografo ho innervato tutte le mie passioni e molte delle mie curiosità. Mi piace entrare nel mondo delle storie, che devo apparecchiare con il complesso di congegni della finzione, come un ispettore alle prese con un grande caso. Mi piace giocare a scoprire le impronte e altri particolari più che arrestare l'assassino. Ho uno strano vagabondare sugli indizi che è quasi metodico. Questa possibilità di entrare dentro mondi altri mi regala uno speciale armistizio con il presente e soprattutto mi salva dalla vanità di avere uno stile. Invece se

si aprono le indagini il movente è sempre una sorpresa misteriosa e non un esercizio di stile.

Ho ricevuto un laconico WhatsApp da Guy Montavon nel 2016: «Facciamo *Giulietta e Romeo* di Zandonai, ho pagato un aereo per domani mattina alle sei. A presto».

Guy Montavon è il dirigente del teatro di Erfurt, città extracircondariale tedesca, capitale e centro maggiore della Turingia. Oltre duecentomila abitanti. Città dell'ex Germania dell'est riconvertita dopo anni di purga sovietica. Ora restituita a una vivacità nordica, al blu non di Prussia prodotto dai suoi fiori. Un risultato evidente della conversione è il suo teatro: nuovissimo, funzionale e organizzatissimo. Per un tedesco l'organizzazione è tutto. Guy Montavon è eternato come *Generalintendant* a Erfurt perché ha capito l'anima di questo posto, dove il suo teatro funziona come un orologio svizzero (a lui che è nato a Ginevra piacerebbe questa asserzione) riuscendo sempre ad offrire al suo pubblico spettacoli di grande qualità. Siamo in Germania: il rapporto che c'è tra l'opera e la sua messa in scena è scevro da qualsiasi forma di tradizione. Per i tedeschi è importante che il regista e la sua messa in scena facciano lo sforzo non di attualizzare l'opera ai giorni cosiddetti nostri ma di cercare una flagranza, di illuminare il significato musicale, narrativo con esattezza (siamo in un paese protestante). A me che ho questa fissa dell'ispettore il caso in flagranza piace. Quando ci incontrammo io e il drammaturgo Arne Langer licenziammo con grande uso di ogni forza un'idea appena indagata che si era consolidata in lui, ovvero quella di appoggiarsi sottotraccia al film *Quartet* di Dustin Hoffman. L'idea era quella di svolgere in una casa per anziani la storia di Giulietta e Romeo dove anziani in ambasce decidono di rievocare la storia eccetera. Per non arrivare a mani vuote avevo portato dei bozzetti di servizio: utilissimi per scartare alcune cose e concentrarsi su altre. Intuizione non esattamente nuovissima ma feconda. Federico Tiezzi alcuni anni fa fece qualcosa di simile. In una bianca fossa tra specchi che rimandano movimenti incerti e un letto, due vecchi recitano le più belle frasi d'amore di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare; ho visto a Basilea un *Risveglio di primavera* che si svolgeva dentro un ospizio: il contrasto feroce delle pulsioni adolescenziali che abitano il corpo senile di una compagnia realmente geriatrica, tenuta in una tensione crudele e spietata dalla regia misurata di Elias Perrig. Non a causa di questi riferimenti la traccia di invecchiamento forzato venne abbandonata assieme al film di Dustin Hoffman. Rimase intatto il desiderio di indagare sul tempo dilatandolo.

Ogni atto segna uno scarto di anni dove i personaggi si incontrano, si re-incontrano e sono costretti a lasciarsi. Intorno a loro viene sottintesa una

guerra (la Prima guerra mondiale) che contribuisce a corroborare questa desolazione ripetuta di addii. Come sappiamo, la trama di *Giulietta e Romeo* fa collezione di istanti sbagliati e racconta di un tempo che non coincide mai. Dilatare il tempo è un fenomeno relativistico per il quale la misurazione della durata di un evento cambia a seconda che il sistema di riferimento da cui viene effettuata la misurazione sia in quiete o in moto. Soltanto nell'amore, nel senso dell'atto dell'amore, il tempo coincide. Con la morte il tempo invece si ferma.

I teatranti sono persone deformate dall'esercizio del loro lavoro: hanno bisogno quasi sempre di scatole mentali in cui chiudere i pensieri. Talvolta, anzi spesso, le pareti di queste scatole sono specchi in cui i riferimenti si moltiplicano, rimbalzano per poi dissolversi. Sono come esercizi spirituali con vizio di forma. L'analogia tra scenografia e scatola è sicuramente riduttiva se immaginiamo che questa operazione confezioni un concetto. È esattamente il contrario, è la costruzione di un vuoto a perdere.

Preferisco sempre la metafora del cannocchiale che fa vedere con esattezza ad una grande distanza solo il luogo in cui si è puntato escludendo per comodità il resto. Il resto è tecnica, felicità delle matite e dei dispositivi.

Difficile comprendere con esattezza cosa avevamo stabilito; pochi attimi dopo vengo caricato in velocità su un taxi che mi porta in aeroporto. Invecchio sul posto per superare i controlli di sicurezza e per altri scrupoli aeronautici. Milletrecento chilometri: in due ore sono a Bologna dove non mi aspetta nessuno. Sei ore per farne un centinaio. Un trenino della notte per essere a casa. Forse l'idea di scatola ora è ancora più precisa.

3. Cosa sia mai lo spazio scenico? Che rebus? Io che poi insegno scenografia dovrei saperlo. Bene. Più passano gli anni e sempre più mi avvalgo dell'allegoria del commissario: potrà scoprire il movente, l'arma e il luogo, talvolta, ma non definire cosa mai sia l'omicidio. Ecco, questa è la risposta più precisa che ho. Talvolta è necessariamente un complemento di luogo, altre è l'organizzazione di uno spazio emotivo, altre ancora caso per caso. Il teatro contemporaneo spesso privo di parole e prolifico di corpi spesso nudi raramente si occupa dello spazio come *machina* ma soprattutto come geometria. Ricapitolo: sono stato a Erfurt e il regista insiste su uno spazio dilatato non coincidente. Mi invita a un sano realismo. In scena si vogliono sottolineare quattro spazi deputati. La datazione dei nostri riferimenti si raccoglie nell'immaginario d'inizio secolo, in prossimità della Prima guerra mondiale. Il primo, il luogo dell'incontro, uno spazio tagliato in due come una torta. Immancabile riferimento oggettivo alla ben nota bipolarità famigliare che regge e governa le vicende del testo shakespeariano, che nel libretto di Arturo Rossato sembrano

solo un fondale dipinto in trasparenza. Uno spazio severo bianco di uno studentato, lavagne dove è trascritta *Giulietta e Romeo* con gessetto e bella grafia. In un angolo una scaletta con qualche pretesa liberty. Un improbabile collegio non più per anziani ma di studenti, archetipo cinematografico di amori, risse, baldoria, offre i suoi spazi all'inizio di questa storia. Questo luogo offre la possibilità di una dozzinale serialità degli arredi che incorniciano meglio l'anomalia sfortunata di questo amore. La storia italiana non ha nei suoi riferimenti gli studentati, ma De Amicis e relazioni con zii di lontano grado che ospitano e dissipano la giovinezza studente. Ma non siamo in Italia, siamo a Erfurt e questa scatola ospita bene un immaginario che non ci è totalmente sconosciuto né estraneo. La datazione di inizio secolo, quando i miei nonni erano adolescenti, è un viaggio su una sensibilità che era perfettamente aderente a quella di Zandonai. In un plausibile dormitorio le fanciulle amiche di Giulietta permettono lo spazio per un breve incontro tra i due innamorati, spazio che ricalca un pudore bene in vista, da telefoni bianchi, un silenzio e una solitudine che ha il lessico famigliare dei racconti. Nell'intervallo, come in un film, appariva il cartello: «sei anni dopo». Ora Romeo fa lo chauffeur, è ad una festa di matrimonio e lì apprende da un buffone della morte di Giulietta. L'idea di questo atto non è mai cambiata. Un non luogo apparecchiato per una festa d'altri, da gita della domenica, o per un matrimonio stereotipato e un'automobile da rubare per precipitarsi con addosso l'inferno nell'inferno. C'è un lungo preludio che accompagna Romeo verso la morte. Fuori la notte è illuminata dai bombardamenti; dentro questa notte, come in un vizio assurdo, Romeo si precipita nel vuoto. So tutto di questo viaggio.

In casa si ricorda di un mio parente, un simpatico geniale talentato "soggettone" affetto dal vizio del gioco, oltre qualche altra debolezza complementare, che, incurante della guerra e dei bombardamenti, metteva in moto la Balilla per arrivare al Casinò di Venezia perdendo ogni bene, lasciando nel cruscotto solo i soldi necessari per tornare a casa. Viaggiava di notte come un contrabbandiere tra le macerie. Incurante di ogni precauzione, facendo slalom tra le deflagrazioni, perdendo ogni volta pezzi del suo patrimonio. Il destino non regalò lui un finale glorioso con una morte rocambolesca in una scorribanda del vizio. Non fu ucciso dalle bombe ma dall'indigenza e con il vizio addosso che non poteva più disporre di alcun bene per lo sperpero e finì i suoi giorni schiacciato dentro una ridicola esistenza negletta.

Ho un debito con Guy Montavon che, senza cambiare una parola al testo (che i tedeschi leggevano tradotto), inventa un finale perfetto. In questo viaggio Romeo, come se fosse Orfeo, sfida le furie (nello spettacolo filmati artefatti della guerra e di bombardamenti) e non approda alla tomba di Giulietta

ma arriva nell'unico luogo che conosce: la stanza dove si sono amati. Non c'è più nulla. Solo la scaletta, la stessa in odor di liberty ormai disassata e l'inutile orologio abbandonato. È una libertà registica ma funziona e non ha bisogno di spiegazioni. La stanza è sicuramente un'invenzione onirica lisergica coloratissima di ectoplasmi floreali che sono i nuovi padroni di questo luogo di questa stanza di questo vuoto. Come nel mondo di sotto.

Giulietta e Romeo non sono vivi, ripetono all'infinito la loro scena madre. Senza retorica alcuna. Non è un lieto fine aggiunto ma uno speciale armistizio, un luogo deputato lancinante per un amore dissipato. Un numero speciale che sicuramente Kafka sarebbe stato lieto di accogliere nel circo del libero teatro dell'Oklahoma, dove tutti ma proprio tutti possono per sempre eternarsi nel loro numero fatale.

4. I tedeschi sono persone precise. Ho imparato che dicono *genau*: esatto con la stessa frequenza con la quale noi italiani diciamo: forse, probabilmente, allora… Le scene sono state realizzate con cura maniacale e i cambi scena scivolano senza intoppo alcuno. L'ultimo oggetto che portano in scena quasi a ridosso della prova generale è un grande orologio che deve essere posizionato anzi issato nella prima scena. È fatto benissimo! Viene appoggiato di servizio sul palcoscenico dell'ultimo quadro. Mentre abbassano la barra per assicurarlo. Esattamente nel punto in cui è stato progettato per essere. Sto lì a guardarlo appoggiato alla scaletta di cui sopra, e penso al tempo asincrono di questa storia. *Genau*.

Ai tedeschi, anche quelli che lavorano in questo tempio del provvisorio che è il teatro, non piacciono le sorprese, gli imprevisti. Lo so! Ma a me piace tanto quell'orologio abbandonato in questa scena e chiedo se sia possibile averlo anche in questo quadro. In un primo momento si assicurano di non aver sbagliato e mi tirano fuori tutti i bozzetti dove non c'è traccia di questo orologio che voglio sistemato alla bene e meglio nella scena finale. Provo a rassicurarli che non hanno sbagliato nulla e che sono io che sto chiedendo loro una modifica. Ah! modifica! Italiani uguale modifica. *Genau*!

Il fatto che Guy Montavon, che del teatro è anche Sovrintendente, ami questa scelta dell'ultim'ora assicura la fattibilità di questa variazione in corso d'opera. Per ultimo arriva orgoglioso un attrezzista con le lancette fatte da lui, indubitabilmente con grande cura. Mi chiede che ora devono segnare. Gli chiedo per favore di non mettere le lancette. «Orologio senza lancette?» «Non so esattamente che ore saranno meglio lasciarle cadute dentro l'orologio». Mi fa un sorriso, e mi dice che sicuramente è ora della pausa pranzo.

Pesaro 26 settembre 2022

Stefanos Koroneos

La creazione di "on-site" *Giulietta e Romeo* per la città di New York

Abstract: The staging of Zandonai's *Giulietta e Romeo* in New York (June 2022) was an endeavor that surpassed the artistic dimension; it positioned itself at the intersection of music, memory, and popular culture, in a symbolic location within the American metropolis.

Key words: *Giulietta e Romeo*, New York, Robert Wagner wall.

Rispetto alla normale esperienza di allestimento di un'opera, il processo di creazione di *Giulietta e Romeo* a New York nel giugno 2022 si è svolto in modo contrario: invece della scelta di un lavoro all'interno del nostro teatro e la successiva attivazione di un pensiero interpretativo e di un progetto scenografico e registico, l'ambientazione architettonica ci è arrivata dall'esterno. Più o meno tre anni fa il governo federale dello Stato di New York mi ha convocato per propormi un progetto insolito e molto ardito. Mi è stato mostrato un muro carico di storia, il Robert Wagner Wall all'interno del parco omonimo. A breve il muro sarebbe stato distrutto: nella previsione che nei prossimi 50 anni questa parte di New York sarà sommersa dall'acqua, si è previsto di abbattere la struttura esistente per rialzare di due metri tutta l'area prospiciente il porto. La prima vittima di questo lavoro è stato appunto il Robert Wagner Wall: un muro di mattoni rossi con grandi arcate, dal carattere distintivo e scenografico in sé.

Pensiamo che il parco (sul lungomare dell'Hudson e parte del più esteso Battery Park) è una delle attrazioni della città, con una vista stupenda, compresa quella della Statua della Libertà; luogo naturale quindi, ma anche di cultura a cielo aperto, con molti eventi programmati durante tutto l'anno. Ma è anche un luogo della memoria: quella dei migranti che qui approdavano dopo la quarantena a Ellis Island e quella dell'Olocausto, con il Museum of Jewish Heritage in uno degli angoli.

«Vorremmo fare una cosa grandiosa» – mi hanno detto – «un'opera lirica, un progetto mai pensato in questo luogo e di difficile realizzazione, con tutti i rumori d'ambiente, compresi quelli provenienti dall'acqua e dal cielo (fischi di navi, motori di elicotteri, aerei…). Vogliamo fare un'esperienza tipicamente newyorkese».

Ho visto quel muro, un muro davanti al quale nel primo Novecento anche Caruso ha cantato per gli italiani che arrivavano in città dopo un viaggio estenuante e l'umiliazione della quarantena; per New York è quindi un pezzo di storia, riveste un significato anche sociale.

In quel periodo stavamo parlando con voi [Centro Studi] per un allestimento di *Giulietta e Romeo* in occasione del centenario. Guardando quel muro ho avuto un'intuizione: ho pensato che *Giulietta e Romeo* non è solo un'opera di repertorio da rinchiudere a teatro, per un pubblico selezionato. Quella di Romeo e Giulietta è una storia che appartiene a tutti, che è ancora moderna e possibile da rappresentare ovunque. Il suo messaggio positivo, un messaggio d'amore, risuona immediato anche oggi, specialmente in questo periodo così drammatico, segnato prima dalla chiusura del periodo pandemico e poi dall'esplosione di ulteriori violenze e guerre nel panorama mondiale.

All'amministrazione ho quindi proposto *Giulietta e Romeo* e l'idea è stata accolta immediatamente e con entusiasmo.

Siamo partiti con un lavoro che è durato un anno per arrivare alle due recite del 4 e 5 giugno del 2022. Per la prima volta un'opera di livello mondiale sarebbe stata presentata nel centro di Manhattan, all'interno del Festival di New York nato per promuovere la creatività, la resilienza, la diversità e lo spirito di collaborazione.

Oltre all'originalità del contesto c'è stata un'altra novità rispetto alla nostra prassi: attento all'innovazione e all'inclusività, il Teatro Grattacielo realizza opere in musica riprendendo titoli di raro ascolto poco conosciuti o poco rappresentati, eseguendoli in forma di concerto e lasciandone registrazione audio. In questo caso, per la prima volta nella sua storia, ha scelto di rappresentare un'opera con costumi, scenografia, luci, proiezioni. Si è voluto calare questa rappresentazione nella vita quotidiana di New York e quindi, oltre al muro e al parco, sono stati coinvolti anche i grattacieli sui quali si sono proiettati fiori, volti, colori, enormemente ingigantiti e con grande impatto spettacolare e simbolico.

Tutti gli artisti hanno affrontato questa sfida con grande coraggio e professionalità, come ci aspettavamo dal calibro degli interpreti scritturati: oltre alla mia regia, ricordo la direzione di Christian Capocaccia, il soprano Eleni Calenos (Giulietta), il tenore Matthew Vickers (Romeo), il baritono Franco Pomponi (Tebaldo).

Se la resa acustica è stata prevedibilmente un po' compromessa dalle condizioni ambientali, ritengo però che la cosa più importante sia che il primo giorno abbiamo avuto quasi duemila persone; duemila persone che hanno potuto ascoltare la musica gloriosa di Zandonai. Adesso i newyorchesi sanno che non esiste soltanto *Romeo e Giulietta* di Shakespeare o di Gounod.

Il Teatro Grattacielo ha un rapporto ormai storico con Zandonai di cui abbiamo presentato tante opere: *I cavalieri di Ekebù* (2000), *La farsa amorosa* (2006), *Il grillo del focolare* (2017), *Giulietta e Romeo* (2022). E intendiamo continuare questo rapporto stretto con un compositore straordinario per contenuti e tessuto musicale.

Alice Tavilla

«Tra nemici e amici non si può dire in verità che Zandonai abbia avuta molta fortuna»[1]. La ricezione di *Giulietta e Romeo* tra successo di pubblico e dispute critiche

Abstract: Through period press, the critical fortunes of Zandonai's *Giulietta e Romeo* are reconstructed, starting with previews published a few days before the 1922 Roman performance. Reviews of the performances, analyses of the style, and interpretations are followed over two decades, providing a broad picture of the reception of the work and insights by critics of different cultural orientations.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, critic, press reviews.

> A parlare di *Giulietta e Romeo* col Maestro c'è da farlo diventare, se in quel momento è di buon umore, aspro. Ché se la fede di nascita dell'opera è purissima, piana come la tragica vicenda degli amanti di Verona, burrascoso fu il clima del battesimo dell'ormai lontano 1922. C'erano veramente allora al Teatro Costanzi – e non sul palcoscenico – i Capuleti e i Montecchi e correva nell'aria qualcosa di torbido: un clima sfavorevole creato a Zandonai […]. Naturalmente il pubblico – il "signor pubblico" come lo chiama Zandonai – fu di parer contrario dei troppi vigilanti critici della vigilia e salutò la *Giulietta e Romeo* con un successo chiarissimo, inequivocabile […].

Così scrive Pier Luigi Ingrassia sul «Giornale di Sicilia» in occasione della ripresa palermitana di *Giulietta e Romeo* del 1940[2]. L'autore ripercorre in una estrema sintesi – un po' romanzata – i diciotto anni di vita dell'opera di Zandonai e coglie l'aspetto centrale della storia della sua ricezione: *Giulietta e Romeo* ha goduto fin dal suo esordio di uno straordinario e duraturo successo

[1] G. Pan[nain], *"Giulietta e Romeo" al Teatro dell'Opera*, «Il Tempo», 1.2.1952.
[2] P. L. Ingrassia, *Ritorno di Zandonai*, «Giornale di Sicilia», 21.4.1940.

di pubblico, cui fa da contraltare un accesissimo dibattito nel campo della critica. La popolarità dell'opera è testimoniata tanto dalle recensioni, che solo in qualche caso fanno cenno ad una accoglienza tiepida[3], quanto dalla longevità e dalla circolazione di cui essa ha goduto nei decenni successivi: *Giulietta e Romeo* ha raggiunto e calcato le scene di molte piazze italiane e estere, con un considerevole numero di riprese che si aggira intorno alle ottanta. Ingrassia, nel sopracitato articolo, riferisce di un non meglio precisato conflitto scatenatosi a teatro nel corso delle prime rappresentazioni: benché non vi sia notizia di litigi tra gli spettatori nei resoconti relativi al debutto dell'opera (ma solo in quelle degli anni a venire), la lettura delle stesse traccia un quadro chiarissimo del vibrante dibattito che animò la critica coeva. La disputa si fece talmente accesa da indurre qualche avveduto recensore all'autoriflessione:

> Tutte le volte che si rappresenta un'opera nuova, per la critica è un castigo di Dio. I miei amici e i miei nemici s'impressionano sul serio e non è affatto escluso che ci facciano una malattia. Fortunatamente il pubblico lascia dire e lascia fare; comprende benissimo che si tratta di uno sfogo fisio-psichico-patologico. E conclude: perché proprio stavolta dovrei astenermi dall'infischiarmene? E naturalmente se ne infischia. […] Tutta la gente musicale del mondo italiano ha aspettato con la curiosità amorosa della speranza l'opera novissima di Zandonai. […] il pubblico sa di potere aspettare da Zandonai un'opera che si farà rispettare in tutti i paesi del mondo e che terrà alti il nome e la gloria della musica italiana. Ma qui viene il famosissimo problema: il pubblico ha ragione o torto? E proprio qui la critica si mette gli occhiali e vuole esaminare a fondo la questione. E incomincia a porsi dei dubbi pregiudiziali[4].

---

[3] A titolo di esempio, si consideri la recensione di f.b. sulle pagine del «Momento» in occasione della ripresa al Teatro Regio di Torino nel 1924: «[*Giulietta e Romeo*] Applaudita al primo atto […] vide il successo attenuarsi notevolmente nel secondo. […] Né il successo si risollevò sostanzialmente al terzo atto», F.B., *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai al Regio*, «Il Momento», 13.3.1924. E ancora Alceo Toni sulle pagine de «Il Popolo d'Italia» a seguito dell'esecuzione scaligera del 1932: «Onestà volle però che si aggiunga che gli applausi – tolti quelli del terzo atto […] – non furono né generali né vibranti di entusiasmo», A. T., *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, del «Popolo d'Italia», 29.12.1932.

[4] G[ajanus], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al "Costanzi" (Meditazioni di un anticritico)*, «L'Avvenire d'Italia», 15.2.1922. La riflessione della critica su sé stessa e sul proprio ruolo non era certamente una novità dell'epoca, e le sue origini si possono far risalire al secolo precedente. Per un approfondimento cfr. M. Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra e F. Nicolodi, Marsilio/Casa della Musica, Venezia/Parma, 2011, pp. 13-29.

Questa ambivalenza di giudizio, che colloca il pubblico entusiasta da un lato e la critica in una controversia senza fine dall'altro, era tutt'altro che nuova per l'epoca e segna l'intera fortuna di *Giulietta*; come si evince dalle parole di Pannain sopra riportate, ancora negli anni '50, le recensioni prendono le mosse dal resoconto del debutto dell'opera, impiegato come trampolino per rilanciare un dibattito ora smorzato nei toni, ma ben lontano dall'essere risolto.

Prima di entrare nel dettaglio della fortuna di *Giulietta e Romeo*, sarà bene avanzare un paio di considerazioni preliminari.

L'intero e cospicuo *corpus* di recensioni qui preso in considerazione proviene dalla selezione operata dalla famiglia Zandonai[5] (oggi confluito negli archivi della Biblioteca Civica "Tartarotti" di Rovereto) e restituisce un ampio spaccato della cultura musicale, e specificatamente melodrammatica, dell'epoca. Importanti critici militanti – Bruno Barilli, Guido Pannain, Alceo Toni, Francesco Paolo Mulé, solo per ricordarne alcuni – affiancati da cronachisti più attenti alla registrazione dell'evento[6], ci consegnano l'immagine di una accoglienza intensa, tanto nella cronaca mondana – di cui non si darà conto se non sporadicamente nel corso del contributo – quanto nell'analisi più erudita. In effetti, questa seconda tipologia di recensioni (che non manca comunque di fornire resoconti delle serate) colloca con chiarezza *Giulietta e Romeo* nel più generale panorama del dibattito sulla musica melodrammatica di quegli anni[7]: nella nuova opera di Zandonai si cercano elementi che permettano l'individuazione di una nuova via dell'opera italiana e a questo scopo i critici leggono e interpretano l'opera schierandosi a sostegno o a condanna di un preciso orientamento che vi ravvisano. Molta parte della polemica – pur avvalendosi di argomenti vari e diversificati – si accende tra coloro che riconoscono nell'opera tratti di derivazione wagneriana e chi invece vi ravvisa elementi del melodramma italiano tradizionale. Come vedremo, l'adesione o l'avversione a queste due linee di tendenza – considerate antitetiche – diviene talmente pressante da indurre i critici ad una lettura diametralmente opposta di un medesimo aspetto.

In secondo luogo bisognerà tenere presente che tutta la discussione critica fu fortemente influenzata dalle dichiarazioni rilasciate dal compositore prima

---

[5] Il prezioso lavoro di raccolta e trascrizione delle recensioni si deve a Diego Cescotti ed è consultabile attraverso il sito della Biblioteca Civica di Rovereto: https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Laboratori/Riccardo-Zandonai/Materiali/Giulietta-e-Romeo-rassegna-della-stampa-d-epoca-2019 (ultima consultazione: 30/09/2023).

[6] Su questa distinzione si veda Capra 2011.

[7] Per un approfondimento sul panorama della critica musicale coeva rimandiamo ancora a Capra, Nicolodi 2011.

del debutto dell'opera e dagli articoli pubblicati da coloro che seguirono le prove. All'epoca della composizione di *Giulietta e Romeo*, Zandonai annunciò:

> Il libretto della *Giulietta e Romeo* che io sto musicando non è stato affatto ricavato dalla shakespeariana tragedia, ma è stato originalmente inspirato dalla novellistica italiana trecentesca. Cosa vuole, io vagheggiavo da anni il progetto di musicare un libretto che avesse cantato la storia divina dei due amanti, ma non desideravo che fosse tratto dalla tragedia di colui che Arrigo H[e]ine giustamente appellò il Sole spirituale dell'Inghilterra, prima perché un povero poeta si sarebbe sperduto nel labirinto delle innumerevoli vicende e poi perché quella è roba lontana dal nostro spirito, dalla nostra sensibilità[8].

Queste poche parole rimasero centrali nel corso di tutto il dibattito successivo, fissando – più o meno esplicitamente – due degli elementi attorno ai quali la critica non smise mai di interrogarsi: da un lato il rapporto – indiretto ma ineludibile – con Shakespeare, dall'altro il tema dell'italianità musicale e del difficile equilibrio tra tradizione melodrammatica nazionale e influenze della musica estera. Nel seguito del contributo questi due argomenti saranno presi in considerazione separatamente, ma è d'obbligo specificare che essi non esauriscono la totalità dei temi trattati dalle recensioni e che – come si evincerà chiaramente – essi sono fortemente interconnessi l'uno all'altro.

1. Il libretto di Arturo Rossato all'ombra della tragedia di Shakespeare

Com'è noto, la fonte del libretto di *Giulietta e Romeo* non fu la tragedia di Shakespeare: compositore e librettista scelsero di rifarsi alla novellistica italiana, con specifico riferimento alla *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti […]* di Luigi Da Porto, pubblicata nel 1530, e alla *Novella IX* di Matteo Bandello, intitolata *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti […]*[9]. Alla viglia del debutto, sulle pagine del «Mondo», Francesco Paolo Mulé apre il dibattito su questa scelta:

> Un libretto come tanti altri, che oggi del resto vanno per la maggiore, nel quale si notano qua e là tutt'altro che trascurabili intenzioni letterarie. […]

[8] G. Fusco, *Da "Francesca da Rimini" a "Giulietta e Romeo"*, «Giornale della sera», 27-28.1.1921.

[9] Sulle novelle di Da Porto e Bandello cfr. *La prima Giulietta: edizione critica e commentata delle novelle di Luigi Da Porto e Matteo Bandello*, a cura di D. Perocco, Palomar, Bari, 2008.

> Non sappiamo, anzi, capire, la ragione per la quale il Rossato sia uscito dal folto della lirica di amore e di dolore che Guglielmo Shakespeare gettò a piene mani nelle scene più belle e possenti della tragedia immortale. Attenendosi alle fonti italiane, svestendo cioè la tragedia fino a renderla, pur con le immagini di cui l'ha infiorata, un nudo fatto di cronaca, ha creduto di rendere servigio al musicista? Se ciò il librettista ha pensato, ci dispiace dovere da lui dissentire. Ha costretto invece il maestro a spiccare il suo volo giù, dal piano, mentre questi poteva immediatamente essere trasportato sui vertici eccelsi del lirismo e intonarsi […] a quella già poeticamente realizzata, atmosfera d'immagini profonde e sovrane[10].

La discussione intorno al libretto di Rossato nasce dunque prima dell'esordio dell'opera e, soprattutto, aprioristicamente, come questione di principio che prescinde dall'effettivo risultato raggiunto dal librettista: se Shakespeare ha toccato il più elevato grado di lirismo nella narrazione delle vicende dei due amanti veronesi, la scelta di scartarlo come fonte e schivare il confronto è, per Mulè, una mossa sbagliata. Benché molte delle recensioni alle prime rappresentazioni romane concordino più o meno esplicitamente con questa posizione[11], non mancano le voci contrarie ad alimentare la controversia. Così ad esempio Raffaello de Rensis:

> Qualcuno ha rimproverato già, e qualche altro rimprovererà certamente, al Rossato di non essersi ispirato alle immortali pagine shakespeariane. Noi invece vogliamo liberamente e vivamente complimentarci con lui che nella ricostruzione della tragica leggenda abbia creduto attingere alle dirette fonti italiane. È una sensibilità natia che va riconosciuta e lodata, specie se si converte in un atto di audacia. La tragedia di Guglielmo Shakespeare, com'è risaputo, è disorganica, e frammentaria, infarcita di episodi e personaggi superflui, ricca di bellezze liriche e drammatiche, manco a dirlo, ma infiorata

[10] F.P. Mulè, *Nell'imminenza della "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Mondo», 12.2.1922.

[11] Si veda a titolo di esempio quanto scrive Edoardo Pompei: «Da questa storia [la novella di Luigi da Porto] più che dalla narrazione larga, ricca eloquente, adorna di fiori retorici e di eleganze grammaticali del vescovo Matteo Bandello, viene il libretto di Arturo Rossato. Gli atteggiamenti, i colori, alcune movenze sono tolti dalla novella di Luigi da Porto, direttamente e recati sulla scena per offrire trama alla musica di Zandonai. Lo sforzo per dimenticare Shakespeare ed attenersi alla novellistica non è riuscito. Quando amore spira, la tragedia di Guglielmo ritorna dominatrice. Nella scena del balcone e in quella della morte il tragico inglese impone le sue maniere e le sue parole, perché egli solo, con la possanza creatrice del genio ha saputo esprimere la voce della giovinezza ardente e folle». E. Pompei, *"Giulietta e Romeo" del maestro Riccardo Zandonai*, «Il Paese», 15.2.1922.

> assai spesso di un linguaggio così banale e di dubbio gusto che, con tutto il rispetto al genio albionico, ripugnano stranamente in una vicenda di amore così gentile e appassionata. D'altra parte, dei libretti d'opera tratti direttamente da Shakespeare nessuno è riuscito un capolavoro. […] Noi ci guarderemo bene dal dire male di Shakespeare; ma nessuno potrà proibirci di ritenere che, come egli si è ispirato alla novella del Bandello (fatto assodato), così un poeta italiano, modesto che sia, abbia lo stesso diritto di ispirarsi alla novella del Da Porto, della quale quella del Bandello è un rifacimento[12].

Il critico fa qui appello ad una nutrita serie di elementi a sostegno della scelta di Rossato: dalla maggiore vicinanza della fonte novellistica alla sensibilità italiana, al diritto del librettista di operare una scelta che va nella medesima direzione di quella compiuta dal poeta inglese, dall'encomio per la prova di coraggio alle critiche di disorganicità e cattivo gusto rivolte alla tragedia shakespeariana, appare evidente l'urgenza di De Rensis di difendere il lavoro di Rossato. Andrà ricordato che lo stesso Zandonai – nell'intervista riportata poco sopra – si intende corresponsabile (se non primo responsabile) della volontà di rivolgersi a Da Porto come fonte principale, dichiarando una perfetta comunione di intenti con Rossato ribadita anche in altre occasioni[13].

L'apice della disputa trova posto, a ridosso delle prime rappresentazioni romane, sulle pagine della «Rivista nazionale di musica»[14]; Ottone Schanzer, in un contributo specificatamente dedicato al libretto di Rossato, affronta la questione inquadrandola in termini generali: l'obiettivo dichiarato è quello di «porre in discussione […] una generale tendenza della moderna scuola librettistica […] la tendenza che mira a ridurre e adattare alla scena lirica compiute opere di poesia; e, quel ch'è ancora più grave, ad apportare alle opere stesse mutazioni così profonde ed essenziali da alterarne e snaturarne il carattere, diminuendone grandemente l'efficacia drammatica ed emotiva»[15]. La posizione dell'autore è *tranchante*: nessuno si salva al confronto con Shakespeare, nemmeno Verdi che «allorquando […] si è cimentato con un gigante suo pari

---

[12] R. de Rensis, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 15.2.1922.

[13] A titolo di esempio, nell'intervista rilasciata a Adriano Belli, Zandonai dichiara che «Arturo Rossato ha compreso il mio pensiero e, messo da parte Shakespeare, si è rivolto alla novellistica nostra e specie alla novella cinquecentesca di Luigi Da Porto che, pur non avendo un gran valore letterario, è così poeticamente suggestiva e così ricca di elementi drammatici». A. Belli, *Ad una prova di "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 11.2.1922.

[14] Sulle differenze tra critica su quotidiano e su rivista si veda Capra 2011.

[15] O. Schanzer, *A proposito del libretto di "Giulietta e Romeo" per la musica di Riccardo Zandonai*, «Rivista nazionale di musica», III/65-66, 17-24.2.1922.

[…], non ha potuto evitare, nonostante la sua illimitata grandezza, che un certo senso di disagio filtrasse a traverso le partiture dell'*Otello* e del *Falstaff*, le due opere tolte da Arrigo Boito a una tragedia e una commedia dell'Inglese». Con queste premesse il giudizio sull'adattamento di Rossato non può che essere particolarmente critico; vale la pena riportare di seguito un estratto del lungo articolo di Schanzer per comprendere meglio le sue argomentazioni:

> Vogliamo soltanto accennare ad un grave pericolo che offriva il libretto di *Giulietta e Romeo* del Rossato […]. Il pericolo era quello di essersi troppo allontanati da Shakespeare, probabilmente per paura della sua tremenda grandezza. Abbiamo testé sostenuto che Shakespeare, e in genere i grandi poeti, vanno lasciati in pace, poiché le loro opere male si prestano ad essere ridotte a libretti per musica, dato che esse sono già opere d'arte compiute in sé, alle quali la musica nulla può togliere e nulla aggiungere; e non vorremmo essere tacciati d'incongruenza se ora sosteniamo che Arturo Rossato non si è attenuto fedelmente a Shakespeare!…
> Cerchiamo quindi di chiarire il nostro pensiero. È grave rifarsi a Shakespeare e ai grandi scrittori completi per trarne soggetti d'opera; ma è assai più grave […] ricorrere ad essi e snaturarne il carattere, tanto da renderne quasi irriconoscibile l'opera. […]
> Arturo Rossato ha creduto di risolvere ogni difficoltà ricorrendo alla fonte di Luigi da Porto, vicentino; ma non è riuscito che a creare un ibrido che sta tra la versione novellistica più antica della favola d'amore di Romeo e Giulietta e la immortale elaborazione di Shakespeare. Ma troppo soffermandosi al duro dramma d'odi e di ire partigiane che all'opera di Shakespeare non serve che di sfondo, egli ha tolto al poema tutto il suo divino profumo di fiori, d'innocenza e d'amore. Egli ha disegnato abbastanza fedelmente e vivacemente la figura di Romeo, ma il disegno della soave quasi infantile figura di Giulietta è completamente mancato. La sua Giulietta è donna amante, fiera e gelosa del suo amore, non è lo specchio dell'innocenza gittata senza difesa in preda al destino bieco e feroce. […]
> Altro grave errore è stato, a parer nostro, quello di abolire di netto la buona, umana figura di Fra Lorenzo, sostituendola con quella, insipida, d'una confidente. […]
> Nonostante questi gravi difetti d'ideazione e di costruzione, la tragedia di Rossato e Zandonai ha trionfato come *pièce à soi*, che nulla o ben poco ha a che vedere col meraviglioso poema d'amore e di morte di Guglielmo Shakespeare.

Il presupposto dunque è che Shakespeare sia ineludibile, insuperabile e

non possa essere ridotto a melodramma; ma secondo l'opinione di Schanzer l'operazione di Rossato è ancora più grave perché stravolge la natura stessa della tragedia d'amore. L'autore, a sostegno di queste considerazioni di ordine generale, adduce alcune delle differenze apportate dall'adattamento librettistico, rilevazioni che trovano posto anche nelle recensioni sulle testate giornalistiche di quegli anni e di quelli a venire: la riduzione dei personaggi[16], l'abbondante impiego di episodi d'ambiente[17], lo snaturamento dei protagonisti[18]. Altri recensori aggiungono riflessioni sulla figura di Tebaldo[19] o sulla inadeguata dislocazione dei culmini drammatici nel corso dei tre atti[20].

Più deboli furono le voci a sostegno del lavoro di Rossato che, tuttavia, ebbe occasione di autodifendersi in una risposta a Schanzer pubblicata sulle stesse pagine della «Rivista nazionale di musica»; nella lettera indirizzata al direttore del giornale, Rossato finge di essere un conoscente di sé stesso e rivela la sua identità solo alla fine, nella firma. Le repliche alle accuse di Schanzer sono altrettanto veementi; la scelta del soggetto shakespeariano è, per Rossato, più che legittimata dal fatto che

> Io e Arturo Rossato siamo stati, per notti e giorni, in veglia commossa e decisi a commuoverci a tutti i costi sulle pagine di *Giulietta e Romeo*, ma, con tutto il rispetto possibile per Guglielmo Shakespeare, abbiamo dovuto riconoscere che

---

[16] «Scomparsi tutti i personaggi principali e secondari della tragedia, essendo assommati nel solo Tebaldo tutti i Capuleti, […] e in un solo Montecchio l'intero parentado di Romeo; eliminate figure notevoli come frate Lorenzo, la ineffabile nutrice, Benvolio, il vivace Mercutio, i genitori di Giulietta, il padre di Romeo; troviamo invece nuovi personaggi come Isabella fante di Giulietta, un Cantatore, un banditore, un Bernabò, padrone di scuderia: tipi incolori che male sostituiscono gli scomparsi […]». G. Barini, *Giulietta e Romeo – Tragedia lirica di Riccardo Zandonai*, in «Nuova antologia», LVII/1199, 1.3.1922.

[17] «Il libretto […] rivela una buona e fine colorita proprietà poetica e teatrale, per quanto si diluisca talora in episodi o in verbose chiacchierate che divagano e raffreddano la forza tragica del momento in cui il massimo sintetismo, la rapidità, la stringatezza s'imporrebbero […]». A. Ghisl[anzoni], *"Giulietta e Romeo di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Ottobre», 8.1.1936.

[18] «Diremo ancora che i personaggi principali – Romeo, Giulietta, Tebaldo – son troppo generici, non recano cioè i segni della loro specifica umanità». F.P. Mulè, *La prima della Giulietta e Romeo. Un avvenimento d'arte al Costanzi. Le impressioni della serata*, «Il Mondo», 16.2.1922.

[19] «Il dramma è tutto nel primo contrasto del primo atto, e *Tebaldo* […] è personaggio troppo uniforme per poter interessare quando dovrebbe, e cioè nel secondo atto. […] Egli è soltanto una spada, una spada furiosa, impedita di battersi al primo atto dal sopravvenire della scolta e che finalmente si batte al secondo. *Tebaldo* è troppo poco per essere l'odio, ed è tutto l'odio di quest'opera». R. Forges Davanzati, *"Giulietta e Romeo" al Costanzi*, «L'idea nazionale», 16.2.1922.

[20] «In questo Duetto [Duetto del balcone nell'Atto I], che è in sé il migliore, che dice tutto, ma è il primo, che dice meglio ma è il primo, è l'errore estetico dell'opera. Il dramma è concluso, per non dire annullato, in questa prima espansione lirica». *Ibidem*.

> la poesia "immortale", la poesia che apre i cieli e fa fiorire le lacrime non l'abbiamo punto trovata. […] Ma che poesia "immortale", signori miei! Ma che capolavoro "sublime"! *Giulietta e Romeo* di Shakespeare è una bella scocciatura. […] In ogni modo, dissento perentoriamente dall'affermazione paradossale di Ottone Schanzer [che Shakespeare non si possa musicare]. Ogni lavoro drammatico che abbia in sé elementi di poesia e di emozione si può ben musicare: basta avere in corpo della musica. La verità è invece che da trent'anni a questa parte la musica italiana e non italiana si è bloccata con le sartine, con le cocottine, colle francesine, giapponesine, e con altre creaturine simili alle quali bastava mettere fra i capelli due battute di piedigrotta, in bocca un valtzerino da *carillon* e nel cuore una piccola tisi galoppante *cum judicio*, per cavare dei tremiti dall'ombellico delle signorine per bene e trarre delle lacrimette dagli occhi di portinaie in riposo domenicale. Qual maestro, qual poeta avevano osato, fino a ieri, di scrutare le veraci anime delle vere creature del genio? […] E per giustificare […] questo servilismo al successo e alla bottega, si è inventata la storiella «delle opere complete del genio», dei poemi che non si possono musicare, di iettature che non esistono e di soggetti che non si fanno!… No, caro Schanzer. Si fanno. Basta *saperli* fare. Che Arturo Rossato non abbia saputo fare *Giulietta e Romeo* non vuol dire niente, ma il poema *Giulietta e Romeo* si può fare[21].

La difesa della scelta passa, non molto diversamente da quanto scritto da De Rensis, per le critiche alla tragedia inglese e per la volontà di rinobilitare i soggetti operistici; ma, contrariamente a quanto dichiarato, il librettista entra nel dettaglio del suo lavoro allo scopo di rivendicarne il valore. Così Tebaldo «parla più educatamente […]. È più umano. Più buono. Si commuove perfino…», mentre il profilo di Giulietta emerge da una differente lettura del personaggio: «una figliuola che si sposa segretamente, che riceve il suo amante – sia pure dopo il relativo sacramento – in camera sua e ci si corica – sia pure legalmente – al fianco, sarà pure una brava ragazza, un'ottima moglie, una donna simpatica, ma nego che sia "una figura soave e puerile" e "lo specchio dell'innocenza" come vorrebbe Ottone Schanzer»[22].

Nel corso dei decenni successivi, la discussione sulle qualità del libretto non scompare del tutto e laddove riaffiora si ripresenta nei medesimi termini. Tuttavia, nel tempo, il dibattito si sposta sulla più spinosa questione della valutazione della natura musicale dell'opera.

---

[21] [A. Rossato], *Come A. Rossato polemizza con i critici del suo libretto Giulietta e Romeo*, «Rivista nazionale di musica», III/70-71, 24-31.3.1922.

[22] Schanzer 1922.

2. La musica di Zandonai tra tradizione e modernità

La critica fu pressoché unanime nel riconoscere in *Giulietta e Romeo* la presenza di alcune qualità musicali che consistono – sintetizzando – nell'impiego di una raffinata tecnica armonica e strumentale derivante dall'esperienza sinfonica di Zandonai, nella teatralità originata dalla creazione di episodi caratteristici di colore d'ambiente, nella spiccata vena lirica e melodica che pone il canto in primo piano. Fu attorno a questi elementi, e alle interpretazioni che ne diedero i diversi recensori, che il dibattito si accese dando vita a due diverse fazioni; come accennato all'inizio del contributo, i critici interpretarono la partitura zandonaiana individuandovi elementi utili a sostenere o ostacolare l'imporsi di una determinata tendenza compositiva. In tal modo le riflessioni finiscono per dare letture dell'opera discordanti, se non addirittura opposte. Secondo Adriano Belli

> Il maestro Zandonai è soprattutto un sinfonista, oltre che essere un melodista. Adopera l'orchestra con una mirabile padronanza e con una pittoresca varietà di ritmi e d'impasti […]. Egli si è sempre affermato e specie in questa opera con una personalità spiccatissima. All'orchestra fa dire quel che lui vuole, e sempre con una mirabile signorilità di disegno e di colorito[23].

Di segno differente il commento di Falbo, stando al quale

> Riccardo Zandonai […] ha compreso come tutte le risorse della strumentazione non bastino a dar vita a un melodramma in cui si canti poco o si canti male; […] ha messo da parte i fioretti del perfetto musicista, dell'esperto sinfonista, e si è abbandonato – come egli dice – al suo animo […]. Il sinfonismo questa volta non sovrasta e non guasta; l'orchestra crea con efficacia e sobrietà l'atmosfera musicale entro la quale si muoveranno – e canteranno – Giulietta, Romeo, Tibaldo [*sic*], i Capuleti e i Montecchi[24].

Entrambi i critici individuano nella *Giulietta* la presenza di due elementi caratteristici, sinfonismo e melodia, ma la chiave di lettura che propongono è sensibilmente differente. Ne consegue che, a fronte di un giudizio complessivo sull'opera sostanzialmente positivo da parte di entrambi, vena sinfonica e inclinazione melodica secondo Belli raggiungono uno stadio di tale

[23] A. Belli, *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 16.2.1922.
[24] Falbo, *Giulietta e Romeo di Zandonai*, «L'Epoca», 16.2.1922.

adeguatezza da far intravedere in *Giulietta e Romeo* il determinante e tanto atteso punto di equilibrio dell'opera italiana moderna; per Falbo invece il sinfonismo – presente e equilibrato, ma ridotto a elemento decorativo – e il lirismo – non abbastanza coinvolgente – sono ben lontani dal fondersi in una sintesi efficace. Diverse le aspettative e le posizioni dei recensori, diversi l'interpretazione che ne forniscono e il giudizio sull'opera. Se ci spostiamo più avanti e consideriamo la posizione della critica più recente sul significato e l'importanza dell'elemento sinfonico, la sostanza non sembra cambiare molto; a titolo di esempio, si riportano di seguito due reazioni alla ripresa genovese del 1934, al Carlo Felice:

> Nello Zandonai, che ieri sera come allora dirigeva personalmente l'opera sua, il pubblico ha ritrovato con vivo piacere, attraverso le pagine migliori di *Giulietta e Romeo*, il sinfonista smagliante e consumato, l'armonizzatore prodigo e opulento, ornato, aristocratico, lo strumentatore di tutte le abilità che crea il suo edificio con grande varietà, ricchezza e genialità di linee orchestrali. […] a quest'arte eletta e raffinata ma fatta prevalentemente di squisita cerebralità, non sempre corrispondono quel caldo impeto lirico, quella alata fantasia inventiva e il palpito profondo dell'anima […][25].

> Proprio perché questo è necessario dire, e cioè che l'opera tutta di teatro di Zandonai è melodramma e nient'altro che melodramma. Ossia verità vista e sentita attraverso l'esposizione convenzionale del teatro. Che poi la materia espressiva, sensazionale sia suscitata da un sentimento piuttosto sinfonico che melodico poco importa. Non bisogna equivocare sul concetto del linguaggio sinfonico dell'operista Zandonai. Innanzitutto l'orchestra di questo autore non è né attrice né commentatrice, ma solamente amplificatrice del *pathos* dei personaggi e dello spirito immanente delle situazioni. La sua polifonia non ha la struttura di contemporaneità di suoni e di idee musicali in funzione sinfonica, ma bensì quella policromia fonica in funzione espressiva. […] Essa è tutt'ora, e a suo modo, ancella del canto, anche quando, come nel caso suo, il canto non è più canto, ma è divenuto il canto declamato[26].

Naturalmente sono passati più di dieci anni dal debutto dell'opera e non ci si limita più a valutare il peso dell'elemento sinfonico nell'economia complessiva del dramma; pur nel tentativo di indagare più a fondo il tipo di

---

[25] F. I., *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Nuovo Cittadino», 21.2.1934.

[26] A. S., *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai. Le prime al Carlo Felice*, «Giornale di Genova», 21.2.1934.

sinfonismo adottato e il significato ad esso associabile, i termini della questione rimangono i medesimi e non si fa altro che girare attorno alla domanda principale: *Giulietta e Romeo* è un'opera italiana, inscrivibile nel solco della tradizione, o vi sono in essa elementi di modernità tali da poterne fare il capostipite di una nuova direzione del melodramma? Una tale interrogazione, per altro molto comune nella critica musicale di questi anni[27], è spesso celata dietro i nomi di Verdi e Wagner, i compositori più frequentemente presi a modello e individuati come simboli rispettivi di italianità e modernità[28].

Di conseguenza nel dibattito, in particolare nel corso degli anni '20, l'importanza dell'elemento sinfonico si lega con un rapporto di inversa proporzionalità al rilievo del lirismo e del canto: indipendentemente dal giudizio del recensore, laddove si individua una più spiccata vena sinfonica, il carattere melodico sarà considerato meno pronunciato, e l'opera dunque più moderna e meno italiana:

> La musica della *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai varca trionfalmente il limiti del convenzionalismo melodrammatico, è musica prevalentemente e prepotentemente sinfonica. *Giulietta e Romeo* di Zandonai, più che un melodramma è un poema sinfonico, una concezione musicale che finisce per far risultare insufficiente qualunque tentativo di realizzazione scenica della favola che l'ha ispirata[29].

Viceversa, coloro che ravvisano l'egemonia della melodia e del canto, marginalizzano il ruolo della scrittura orchestrale:

---

[27] Si ricordi che Zandonai fu tra i dieci firmatari del Manifesto 'romantico' del 1932 che «decisero di accreditare la musica fascista sotto il segno della melodia e del melodramma italici, in opposizione a quanti si lasciavano influenzare dalle esperienze straniere». Cfr. F. Nicolodi, *Su alcune* querelles *dei compositori-critici del Novecento*, in Capra e Nicolodi, *La critica musicale in Italia*, pp. 31-53.

[28] Non mancano, a rigore, i nomi di altri compositori tra cui Debussy, Strauss, Pizzetti: «Chi pur prendendo da loro quel tanto che possa servirgli a raffinare il proprio strumento d'espressione armonica e strumentale, non sente – come Riccardo Zandonai – il dramma alla maniera di Wagner, dello Strauss, del Debussy, né ha temperamento e voglia di cimentarsi con una forma di dramma – sia erronea o giusta – personalissima come, fra i nostri, Ilbedrando Pizzetti, può ben dire: "voglio fare questo"; lo può, ma purché affronti tutte le conseguenze del suo atto di volontà e di fede», F.P. Mulè 16.2.1922. E naturalmente Mascagni: «Per Zandonai il babbo è ancora Mascagni. […] Imitazione contorta, imitazione incompleta e faticosa dell'estetica Mascagnana ormai sorpassata, essa [l'opera] ha tutti i difetti di questa mentre ne ha contraffatte le virtù innegabili di sincerità e di buona fede per servire a scopi perfettamente antitetici alle intenzioni del Maestro», L. T., *"Giulietta e Romeo di Zandonai al Costanzi*, «Il Popolo romano», 16.2.1922.

[29] G. Patanè, *"Giulietta e Romeo" al Teatro Massimo*, «Giornale dell'Isola», 20.3.1924.

> Zandonai in quest'opera ha sentito di doversi meglio avvicinare ai bisogni e tendenze del nostro pubblico che sotto il peso della polifonia e delle prolissità modernistiche, conseguenze del progresso paradossale della tecnica e delle aride risorse dottrinali venute dal difuori, domanda aria e respiro. […] In un ritorno insomma alla chiarezza e appassionata melodia piena di salute manzoniana, il pubblico vuole ancora ritrovare le bellezze immortali e i segni gloriosi di italianità purissima che i nostri giovani compositori hanno intorbidito di un avvenirismo mai realizzato e che concluse in uno sforzo di desolante epigonismo. *Giulietta e Romeo* è invero materiata di musica melodica: le voci hanno movimenti liberi e regolano esse la condotta musicale anziché l'orchestra[30].

Nel corso della storia della ricezione dell'opera non mancò chi, già all'esordio, osservò nella partitura zandonaiana la presenza, seppur confusa e giudicata inappropriata, di entrambi gli orientamenti:

> Nella *Giulietta e Romeo* è invece non so che di vacillamento, non so che di perplessità che fa ondeggiare lo scrittore fra due tendenze che – pur essendosi verificate nello stesso musicista, il Verdi – sono fra loro quasi antitetiche […]. Sta in due, insomma: o Riccardo Zandonai concepisce il dramma musicale come nella *Francesca da Rimini* e nel primo atto della *Giulietta e Romeo* e adotta pure il suo fraseggiare drammatico e i suoi consueti discorsi melodici, essendo bastevoli a un'efficace trasfigurazione del dramma; o vuole con la gagliarda freschezza della sua fantasia rianimare schemi ormai logori del vecchio melodramma, come nell'ultimo quadro della *Giulietta e Romeo*, e allora audacia: sgombri la sua mente d'ogni preconcetto e si abbandoni totalmente al canto anche – lo ripeto – nella forma da cui sembra che rifugga, dalla strofa chiusa, non bastando il suo consueto eloquio musicale a nascondere il falso dell'artifizio scenico[31].

Mulé, seppur in modo nebuloso, recepisce la coesistenza di due inclinazioni, inserendo così nella discussione un nuovo elemento: se di rapporto con la tradizione del melodramma italiano si tratta, bisogna interrogarsi sull'uso di costruzioni formali all'antica e sulla eventuale presenza – più o meno celata – di numeri chiusi. Continua infatti Mulé:

---

[30] G. Bertolaso, *Il grande successo di "Giulietta e Romeo" del maestro Riccardo Zandonai*, «L'Arena», 14.3.1922.

[31] Mulè 16.2.1922.

> Chiaro è apparso iersera che il Zandonai della *Giulietta e Romeo* risale, in certi episodi, più lontano nella produzione di Verdi: fino alla ricostruzione di certe forme che il maestro immortale attuò nel giro di tempo in cui uscivan di mano opere dello stampo de *La forza del destino* e che poi abbandonò a poco a poco per non tornarvi mai più. […] Ora io dico: se questo Riccardo Zandonai, che è anche dotato d'una salda scienza estetica, vuole fare; se questa è la via che egli si è prefisso di percorrere, abbia maggior coraggio e ricorra magari – perché no? – alla melodia chiusa. A questo patto, del resto i nostri sommi dell'Ottocento – Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi – trionfavano degli artifizi delle loro costruzioni melodrammatiche.

Non è chiaro tuttavia a quali specifiche architetture compositive Mulé faccia riferimento nello scrivere di 'melodia' o 'strofa' chiusa; il recensore invita il compositore ad avvalersi di non meglio precisate forme tradizionali nei momenti in cui mira a creare «effetti di contrasto» (originati, per esempio, dall'interruzione improvvisa della Cavalcata di Romeo che «si abbandona a metà […] ad una bella pagina lirica […], riprende poi la sua potenza drammatica per chiudersi pianissimo mentre sopra una lunga nota dei violoncelli che attaccano una frase riboccante di dolore si apre il velario per il secondo quadro»[32]) o episodi coloristici d'ambiente (la rissa tra Capuleti e Montecchi, gli episodi del gioco del Torchio e del Lamento del cantore, la stessa Cavalcata di Romeo per fare alcuni esempi), ma non sembra fare esplicito riferimento al pezzo chiuso e alla sua articolazione interna.

Solo nel corso degli anni '30 i critici individuano con maggiore chiarezza nella partitura la presenza di numeri chiusi; così scrive ad esempio Alceo Toni a seguito della ripresa milanese del '32:

> È evidente che siamo, con *Giulietta e Romeo*, al vecchio melodramma italiano: nella sua tradizione, sulla falsariga dei suoi schemi. Non hanno da far caso, qua e là, un certo suo andamento sinfonico, le intenzioni descrittive, il colore istrumentale profuso come elemento decorativo o impressionistico, il fraseggiar breve, non sempre ampio e sinuoso: l'ossatura è modellata su quella delle ultime nostre opere[33].

Quali che siano queste «ultime nostre opere», si debba dunque risalire al primo Verdi o a quello della maturità, o persino comprendere le sperimen-

[32] Belli 16.2.1922.
[33] T[oni] 29.12.1932.

tazioni della scuola verista, è evidente che il problema dell'italianità – inquadrato agli albori nell'elemento lirico-melodico – è qui individuato nella costruzione formale dell'opera. E così, negli anni '40, la quasi unanimità dei recensori riconosce una «italianissima *Giulietta*, che non ha sdegnato le forme classiche del melodramma, che si è ricollegata all'opera verdiana come a una delle più pure fonti del genio musicale italiano!»[34], anche se qualche rara e sporadica voce continuerà ad azzardare pallidi tentativi di ricondurre l'opera sui «binari wagneriani»[35].

Naturalmente, tutte queste considerazioni di ordine generale determinarono l'interpretazione e il giudizio sui singoli pezzi della partitura, con particolare riguardo a quelli di maggior successo, ossia il Duetto d'amore dell'Atto I, la scena della rissa tra Capuleti e Montecchi, l'episodio del Lamento del Cantore, il Duetto finale con la morte dei protagonisti e la già citata Cavalcata di Romeo. Quest'ultima, a titolo di esempio, fu forse il brano più apprezzato dal pubblico – che in numerosissime occasioni ne richiese il *bis* – ma anche quello su cui la critica si trovò più in disaccordo: se per qualcuno «la "Cavalcata di Romeo" che forma l'interludio fra il primo e il secondo quadro del terzo atto si annuncia con un tema forte che esprime l'ansia e l'angoscia dell'innamorato accorrente, ma poi l'idea si smarrisce e si disperde in sonorità vuote in dottrinarismi che nulla aggiungono alla conquistata reputazione di sinfonista abile e colto»[36], per qualcun altro è «uno dei più belli episodi orchestrali del teatro lirico, concepito con genialità mirabile e svolto con senso d'arte purissima, rifuggente dagli artifici e dagli effetti volgari dei ricercatori di applausi»[37], o ancora «un pezzo chiuso – che dapprima era aperto – d'una potenza d'impressione sul pubblico davvero formidabile. Il sinfonista vi ha messo una foga d'ultrapotenza fonica la quale ha lasciato dire che non era la galoppata d'uno solo, ma quella di un reggimento»[38].

In questa eterna *querelle* tra italianità e influenze della musica tedesca, tra tradizione e modernità, qualcuno tentò di individuare in *Giulietta e Romeo* il punto di equilibrio: su questo aspetto non poco peso devono aver avuto il cambiamento della cultura musicale nell'arco di quei decenni e lo stesso passare del tempo, dal momento che questa interpretazione si fa largo timi-

---

[34] A. Righ., *Al Reale dell'Opera "Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Tevere», 24-25.3.1941.

[35] R. F., *Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai*, «Il Popolo di Roma», 1.2.1952.

[36] *La prima rappresentazione della nuova opera di R. Zandonai*, «Il Giorno», 15.2.1922.

[37] G. P., *Giulietta e Romeo di R. Zandonai. Le prime rappresentazioni al Teatro Massimo*, «Giornale di Sicilia», 21-22.4.1922.

[38] G. Bellezza, *Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai rappresentata iersera al San Carlo*, «Il Giorno», 4.2.1923.

damente solo verso la fine degli anni '20[39], e trova spazio più ampio solo nei tardi anni '40[40].

3. Conclusioni

Si è qui tentato di tracciare, senza pretese di esaustività, un quadro sommario dei principali filoni tematici che ricorrono nella critica all'opera di Zandonai, nell'arco di tempo che va dal debutto fino ai primi anni '50. Vi è tuttavia un altro tema che occupa le pagine dei giornali dell'epoca e che esula dai limiti di questo contributo, quello del rapporto tra *Giulietta e Romeo* e il precedente capolavoro del compositore, *Francesca da Rimini*. Considerata da molti 'sorella minore', la *Giulietta* di Zandonai dovette subire il costante confronto con *Francesca*: un'indagine su questo aspetto, senz'altro importante, avrebbe richiesto la presa in considerazione della ricezione della stessa *Francesca da Rimini* e per questo motivo la si è esclusa dalla trattazione.

[39] «Il pubblico si è trovato dinanzi ad una nobile concezione musicale che, guardata da qualunque punto di vista, si impone per la sua fresca originalità, in cui vi sono fusi magistralmente elementi lirici e drammatici, e se qua e là affiorano delle espressioni di puro cerebralismo – come, per esempio, nei duetti che per la loro struttura ricordano un po' il carattere Wagneriano –, tutta l'opera è informata alla tradizione melodrammatica schiettamente e nobilmente italiana». *La prima di Giulietta e Romeo al Politeama di Lecce*, «Il Giornale d'Italia», 27.4.1929.

[40] «Formatosi nel suo [di Zandonai] spirito per spontanea figliazione da un secolo di predominio delle correnti più importanti del teatro musicale (melodico in Italia, sinfonico in Germania), polarizzatasi sui nomi di Verdi e Wagner, mentre affondava le sue radici nel fertile territorio della ragione melodica, spingeva le sue ramificazioni nella vasta atmosfera del sinfonismo. Ma, fedele agli imperativi della sua razza, nonché tentare un connubio delle due tendenze, rimaneva attaccata alla tradizione propria; e se molto tuttavia concedeva alle esigenze sinfoniche, le lasciava in subordine – appunto nella funzione complementare – alla espansione melodica […]». G. Zuffellato, *La stagione lirica della Fenice inaugurata col vibrante successo di Giulietta e Romeo*, «Il Gazzettino», 28.2.1941.

Guido Salvetti

Conclusioni

Nella fortunata serie di convegni e relative pubblicazioni con cui – opera dopo opera – il Centro Studi "Zandonai" sta onorando la memoria e la creatività del grande musicista, *Giulietta e Romeo* ha avuto, come merita, un posto d'onore per numero, importanza e originalità dei contributi che si sono succeduti nel convegno tenutosi a Rovereto il 13-14 ottobre del 2022.

Ne è testimone il volume che ne è scaturito: «Done, piansì, ché Amor pianse in segreto».

Ne saranno un'auspicata riprova le riprese moderne che sembrano aver preso un fortunato avvio a Erfurt, Braunschweig e a New York.

L'impostazione condivisa dai convegnisti, pur da diversi punti di vista, mi è parsa derivare dalla convinzione dello stesso Zandonai che *Giulietta* fosse "sorella maggiore" di *Francesca da Rimini*. "Maggiore" – diremmo alla fine delle giornate di studio – per l'enorme investimento culturale che ne ha determinato il libretto (con la riuscita sintesi dei tre autori Adami, Rossato e D'Atri), la scrittura musicale (aggiornatissima soprattutto nella componente armonica e ricchissima nell'orchestrazione) e l'innesto felice dei brani sinfonici nel contesto drammaturgico: la *Danza del torchio* e, ancor più, il viaggio di Romeo, vero e proprio "poema sinfonico" alla Strauss, così ben analizzato, tra gli altri, da studenti di composizione del Conservatorio di Trento e Riva del Garda.

A questo proposito, mi si permetta di elogiare l'iniziativa di questo invito, che ha spostato positivamente l'asse del convegno dalla documentazione storico-letteraria al vivo delle possibili "letture" musicali. Da questo è scaturita l'evidenza (anche con un buon corredo di esempi musicali) di come *Giulietta* porti a compimento quell'uscita dal verismo musicale che già *Francesca* fa presagire. Spicca allora l'importanza di quel 1922, anno in cui si conclude un triennio, almeno, di riorientamento di Zandonai dopo il grande successo di

Francesca da Rimini. Che quest'operazione non sia stata agevole né per lui, né per tanti suoi contemporanei (Puccini compreso, dopo *Butterfly*) è stato documentato in misura fin debordante da Saverio Porry Pastorel che, esaminando *Giulietta* "nel suo tempo", ha fornito una documentazione incredibilmente ampia (40 pagine nel volume a stampa) di quante nuove produzioni abbiano moltiplicato le possibili scelte e le opzioni di genere nel momento (1922-1925) da tanti storici definito della "morte del melodramma". Di "morte", certo, non si trattò, ma di difficoltà di orientamento nella pluralità delle scelte possibili. Sia detto anche che Zandonai – in questa crisi, per lui salutare – non fu certo solo: tanti altri operisti si trovarono in mezzo al guado e lasciarono incompiute le loro opere, cominciando da Puccini con *Turandot*, per arrivare alla *Lulu* di Berg o al *Moses und Aron* di Schönberg.

Il Convegno ha infatti ben mostrato che con *Giulietta*, il suo autore interpretò sia l'inevitabile crisi, sia la riconquistata certezza nella propria scelta per un teatro di passioni e di "umanità". Il che mi fa anche dire che su questa via fu destino che incontrasse quella non bella pietra d'inciampo, che fu la sottoscrizione del Manifesto antimodernista, così gradito al regime.

Eppure, ancora una volta, il convegno è riuscito a inquadrare la personalità di Zandonai nella qualifica di "uomo di cultura", come tale non disposto ad aderire a conventicole o chiesuole. Lo dimostrerà ancor meglio il libero muoversi della sua creatività nelle opere dopo-*Giulietta*. A partire da quei *Cavalieri di Ekebù* che ci aspettano nel 2025.

Indice dei nomi

Ábrányi, Emil 70
Adami, Giuseppe 13, 14, 78, 79, 79n, 80, 81, 81n, 82, 122, 125, 125n, 133n, 160, 236, 341
Adamus, Henryk 70
Adorno, Theodor Wiesengrund 221n
Afribo, Andrea 130n
Agostini, Mezio 121n
Alaleona, Domenico 40n
Albanese, Francesco 298
Albert, Eugen d' 38, 39, 42, 65, 73
Alfano, Franco 42, 70, 121n, 129n
Alfieri, Dino 314
Angoletta, Bruno 2, 229, 230, 231
Annibaldi, Claudio 144n
Aradas, Isabella 27n
Arbeau, Thoinot (*pseud.* di Jehan Tabourot) 237n
Atanasov, Georgi 73
Azzaroni, Loris 145n
Bachelet, Alfred 73
Badoer, Paolo 271
Baldini, Gabriele 32n
Balzac, Honoré de 129n
Bandello, Matteo 13, 32n, 134n, 160, 236, 306, 328, 328n, 329n, 330, 342
Barbarani, Berto 99, 125n, 138, 160, 306
Barilli, Bruno 271, 271n, 305, 305n, 309, 309n, 327
Barini, G. 332n
Barkworth, John Edmund 22, 83n
Barla-Ricci, Linda 267
Baroni, Giuseppe 68
Barra, Gennaro 267
Bartók, Béla 159n
Bastianelli, Giannotto 265, 265n
Bastide, Paul 68
Battaglia, Salvatore 135n
Baussnern, Waldemar von 73
Beethoven, Ludwig van 298n, 310
Beilschmidt, Curt 70
Belaval Gonzáles, E. 279n, 281n
Bellezza, Vincenzo 298, 306, 306n, 339n
Belli, Adriano 285, 309n, 330n, 334, 334n, 338n
Bellini, Vincenzo 21, 22, 25, 30, 181, 181n, 271n, 296, 338
Bellucci, Gianfranco 237n
Benda, Georg 83n
Bent, Ian 144n
Benvenuti, Giacomo 121n, 273n
Berg, Alban 39, 53, 73, 342
Berio di Salsa, Francesco 23, 24n
Berlendis, Edoardo 68
Berlioz, Hector 58, 59
Bertinazzo, Giuseppe 193n
Bertoglio, Chiara 254
Bertolaso, G. 337n
Bertrand, Marcel 68
Berutti, Arturo 65
Bettinelli, Sandro 282
Biaggi, Girolamo Alessandro 32, 32n
Bigai, Giovanna 264n
Biggi, Maria Ida 25n, 134n, 138n, 160n, 306n
Bigliazzi, Silvia 21, 22, 22n, 27, 27n

Bissoli, Francesco 21
Bittner, Julius 68
Boaistuau, Pierre 32n
Boeck, August de 70
Boito, Arrigo 27, 28, 28n, 29, 29n, 52, 206n, 331
Bolsène, Armand 65
Bonadiman, Erika 16, 139, 144
Bonomi, Ilaria 130n
Borghese, Gian Giacomo 299
Borgonovo, Luigi 298
Böttcher, Lukas 68
Boughton, Rutland 73
Bourgoin, Louis-François 68
Bouserez, Ludovic 70
Bousquet, Emmanuelle 64
Bracher, Karl Dietrich 296n
Brandts-Buys, Jan 65
Braunfels, Walter 39, 52, 57, 68
Brogi, Renato 68
Brooke, Arthur 32n
Brüggemann, Alfred 304n, 307n
Brumagne, Fernand 65
Bruneau, Alfred 65
Brust, Fritz 302, 302n, 303, 303n, 304
Budden, Julian 27n
Bürger, August 58
Buroni, Edoardo 130n
Busi, Anna 26n
Busoni, Ferruccio 20, 41n, 42, 75
Büsser, Henri 163n
Buzzolla, Antonio 28n
Caceffo, Socrate 283, 286
Cagnoli, Bruno 37, 64, 138n, 160n, 263, 263n, 264, 266, 266n, 282n, 286n, 290, 290n, 291n, 293, 293n
Calcagnini, Francesco 16, 315
Calenos, Eleni 322
Callà, Michele 16, 235
Callas, Maria 271n
Callegari, Daniele 316
Calliari, Giuseppe 19, 19n
Calusio, Ferruccio 252, 252n
Camilleri, Andrea 17
Campbell, Colin Macleod 71
Campioni, Giuseppe 286
Camussi, Ezio 65
Capocaccia, Christian 322
Capodivacca, Giovanni 121
Capra, Marco 266n, 326n, 327n, 330n, 336n
Carbone, Maria 263, 269, 274, 275
Carcano, Giulio 26
Carelli, Emma 271n, 283, 284
Carosio, Margherita 300
Carpegna, Massimo 64
Carrillo, Julián 68
Caruso, Enrico 279n, 281, 286, 322
Casalis, Ugo 70
Casanova, Giacomo 13
Casavola, Franco 121n
Casella, Alfredo 43, 266, 268, 296, 297
Cassadó, Joaquín 65
Castillo, Andrés Ruiz 279n
Cesari, Gaetano 273, 273n
Cescotti, Diego 15, 15n, 252, 252n, 302n, 306n, 327n
Charpentier, Gustave 53
Chelius, Oscar von 68
Chevaillier, Lucien 73
Chiesa, Renato 20, 159n, 181n, 287n
Chiodi, Nicoló 68
Chlubna, Osvald 73
Chopin, Fryderyk 310
Ciano, Galeazzo 296n
Cingolani, Augusto 286
Clausetti, Carlo 78, 80n, 81, 82, 97n, 105n, 107, 107n, 108, 108n, 109, 110, 110n, 113, 114, 115n, 119, 119n, 122, 123, 134n, 235, 235n, 283, 283n, 284, 284n, 307n
Clement, Karl 70
Cobelli, Giuseppina 263, 269, 273, 274
Coelho, Rui 65

Colacicchi, Luigi 275, 275n
Coletti, Vittorio 130n
Coli, Armando 232, 233
Collins, Michael 25n
Colombo, Alfredo 297n, 302n, 307n
Comelli, Albino 236n
Conati, Marcello 26n
Conca, Giuseppe 298
Contesse, Henri 65
Corso, Mattia 236n
Courvoisier, Walter 68
Cremesini, Marino 68
Crew Aylwyn, Josephine 65
Crimi, Giulio 287n
Croce, Benedetto 102
Da Col, Paolo 264n
D'Amico, Fedele 263, 264n, 265, 274, 274n
D'Amico, Silvio (*pseud*. Vice) 274, 274n, 275n, 276, 276n
D'Angelo, Emanuele 25n, 29n
D'Annunzio, Gabriele 12, 20, 103, 129, 130, 134n, 135, 138n, 163
D'Arcais, Francesco 21, 21n
D'Atri, Nicola 9, 78, 79, 79n, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 85, 85n, 86, 86n, 87, 87n, 88, 88n, 89, 89n, 90, 90n, 91, 91n, 92, 92n, 93, 93n, 95, 95n, 96, 96n, 97, 97n, 98, 98n, 99, 99n, 100, 100n, 102n, 103, 103n, 104, 105, 105n, 106, 107, 107n, 108, 108n, 109, 109n, 110, 110n, 111, 111n, 112, 113, 113n, 114, 114n, 115n, 116n, 117, 117n, 125, 125n, 134n, 235, 235n, 283, 283n, 289, 289n, 341
Da Porto, Luigi 13, 26, 134n, 160, 236, 306, 328, 328n, 329n, 330, 330n, 331
Dalla Rizza, Gilda 263, 269-271, 271n, 272, 276, 285, 286, 286n
Damerini, Adelmo 267, 268n
Damiani De' Giannetti, Carlo 73
Dandolo, Stefania 263, 269
Dante Alighieri 13, 24, 29, 30
Davico, Vincenzo 65
David, Karl Heinrich 65
De Amicis, Edmondo 319
de Angelis, Marcello 265n
De Lara, Isidore 68
De Pirro, Nicola 306, 306n
De Rensis, Raffaello 271, 272n, 309n, 329, 330, 333
De Sanctis, Francesco 32, 32n
Dean, Winton 22n
Debussy, Claude 145, 150, 159n, 163, 165, 200, 203, 336n
Della Corte, Andrea 265, 267, 267n, 271, 271n, 273, 273n, 299, 311, 311n, 313n
Delmas, Marc 70
Del Monaco, Mario 290, 291, 291n
Dentice di Accadia, Francesco 299, 306, 306n
Di Sandro, Massimo 267n
Dickens, Charles 316
Dohnányi, Ernő 70
Dolidze, Victor 65, 73
Domgraf-Fassbender, Willi 302n
Donaudy, Stefano 73
Donizetti, Gaetano 296, 297, 338
Drabkin, William 144n
Ducis, Jean-François 23, 25n
Dukas, Paul 200
Dupuis, Albert 65, 68
Duse, Eleonora 131
Egk, Werner 308
Ehrenberg, Carl 70
Enna, August 68
Erler, Theodor 68
Ertel, Jean Paul 70
Estero, Andrea 270n
Ettinger, Max 65
Facci, Roberto 30n
Faccio, Franco 21, 22, 27, 28, 36n
Falbo 282n, 334, 334n, 335

Falconi, Giulio 281
Falena, Ugo 129n
Falgheri, Marco 41n
Feldman, Morton 54
Ferrari-Trecate, Luigi 70, 73
Ferrari, Luigi 316
Février, Henri 65
Filippi, Filippo 27, 28n, 29
Fiorenzo, P. 121n
Fleta, Miguel 279-282, 282n, 284-287, 287n, 290, 291-293
Foerster, Josef Bohuslav 73
Fogazzaro, Antonio 99
Fonte, Beniamino 68, 71
Foppa, Giuseppe Maria 25, 25n
Forges Davanzati, Roberto 271, 271n, 332n
Fortunato, Federica 10, 10n, 179n, 263n
Forzano, Giovacchino 122, 128
Foscolo, Ugo 23
Franchetti, Alberto 39, 42, 49, 73, 121
Franckenstein, Clemens von 68
Fronte, Giovanni 65
Fuggini, Federico 30n
Fusco, Gian Carlo 328n
Futterer, Carl 71, 73
Gaito, Costantino 66
Gajanus (*pseud.* di Cesare Paglia) 271, 271n, 326n
Gál, Hans 71
Gala, Giuseppe Michele 237n
Gallarati, Paolo 27n, 263, 264n
Galliera, Alceo 253n
Gallignani, Giuseppe 71
Gasco, Alberto 272, 272n, 274n, 285, 305, 305n
Gatti, Carlo 273, 274n
Gatti, Guido Maggiorino265, 268, 270, 270n
Gatti, Hilary 23n, 26n, 28n
Gatty, Nicholas 66, 68
Gautier, Paul 71
Gavarini, Loris 193n, 253n
Gavazzeni, Gianandrea 265
Gazzotti, Luigi 66, 69, 73
Gerolamo da Moravia 195n
Gershwin, George 42, 73
Ghislanzoni, Alberto 275, 275n, 332n
Giachetti, Enrico 121
Gigli, Beniamino 279, 279n, 286, 300
Giordano, Umberto 49, 121n, 271n, 291
Girardi, Antonio 15, 129
Girardi, Michele 25n, 134n, 138n, 160n, 215n, 306n
Gläser, Paul Richard 66
Glass, Philip 54
Gluck, Christoph Willibald 298n
Goebbels, Joseph 296n, 301, 314
Gossett, Philip 24, 24n
Gotter, Friedrich Wilhelm 83n
Gounod, Charles 31n, 32, 323
Graener, Paul 69
Graf, Arturo 23n, 24n
Graziosi, Giorgio 268, 268n
Griffel, Ross 64
Gruber, Clemens Maria 64
Gualerzi, Giorgio 286n, 287, 287n
Guarino, Carmine 121n
Guarnieri Corazzol, Adriana 11, 133n, 137n, 138n, 160n, 161n, 265n, 277, 306n, 308n
Guastalla, Claudio 80
Guiot, Lorenza 64
Gunsbourg, Raoul 66
Günther, Hans Friedrich Karl 310
Guridi, Jesús 69
Haag, Armin 71
Häckl, Anton 182n
Hadley, Henry Kimball 66
Hahn, Reynaldo 41, 71
Händel, Georg Friedrich 316
Hartnoll, Phyllis 22n
Hartung, Rudolf 71
Haydn, Franz Joseph 310
Haydon, Claude 69

Heger, Robert 66
Heine, Heinrich 328
Heller, Hans Ewald 73
Hellmers, Gerhard 308, 308n
Heuss, Alfred 303n
Hill, Alfred 73
Hindemith, Paul 42, 53, 66, 69, 71
Hitchcock, H. Wiley 22n
Hitler, Adolf 296, 308, 309, 313
Hoffman, Dustin 317
Holl, Karl 308n, 312n, 313, 313n
Holst, Gustav 73
Huder, Maria 298
Hüe, Georges 69
Huttenstrasser-Scheidl, Lili 66, 69
Ibert, Jacques 42, 71
Incagliati, Matteo 272, 272n, 275, 275n, 285
Indelicato, Amodeo 282, 283, 284
Ingrassia, Pier Luigi 325, 325n
Isotta, Paolo 64
Jacques, Jean (*pseud.* di Ottavio Dinale) 120n
Janaček, Leos 42, 71
Jennsen, Hans Wiers 79n
Joteyko, Tadeusz 66
Kafka, Franz 320
Kahler, Leo 69
Kalniņš, Alfrēds 41, 66
Karajan, Herbert von 298n
Kaun, Hugo 66
Keller, Gottfried 307, 307n
Köhler, Friedrich Albert 71
Konta, Robert 73
Korngold, Erich Wolfgang 42, 57, 69
Koroneos, Stefano 16, 321
Křenek, Ernst 42, 74
Kreuzer, Gundula 308n, 310n, 312n
Kurzbach, Paul 307
Küsterer, Arthur 71
La Motte, Diether de 145, 145n
Labroca, Mario 275, 275n
Lagerlöf, Selma 79n, 136n
Landini, Giancarlo 31n
Langer, Arne 317
Lanza Tomasi, Gioacchino 19, 20, 159n
Lattuada, Felice 14, 74, 121n, 122, 129n
Launis, Armas 74
Lauri Volpi, Giacomo 271, 271n, 279, 279n, 285, 285n
Laux, Karl 310
Lázaro Higueras, Hipólito [Lazzaro] 279, 279n, 283, 284, 286
Leichtentritt, Hugo 69
Lembo, Lucio 160, 160n
Lennick, David 193n
Leoncavallo, Ruggero 38, 40, 49, 53, 66, 296
Leoni, Franco 66
Leoni, Michele 23
Léroux, Xavier 38
Levi, Erik 296n, 304n, 308, 308n
Liszt, Franz 310
Lo Forese, Angelo 193n
Lo Giudice, Franco 286
Locatelli, Antonio 298n
Lorentz, Alfred 71
Lorusso, Lorenzo 296n, 298n
Lualdi, Adriano 38, 40n
Lugli, Lamberto 30n, 35n
Lunghi, Ludovico Ferdinando 276, 276n
Lusardi, Giuseppe 281
Maehder, Jürgen 64
Maeterlinck, Maurice 203
Maffi, Elisa Maddalena 16, 279
Mahler, Gustav 61
Maingueneau, Louis 66
Malipiero, Gian Francesco 41-43, 69, 71, 74, 311, 311n
Mancinelli, Luigi 66
Manini, Alfredo 41, 66
Manuel, Léo 74
Manzoni, Alessandro 23, 26, 26n
Marcello, Marco Marcelliano 29-31, 31n, 32, 32n, 33n

Marchesi, Gustavo 293n
Marchetti, Filippo 21, 22, 29, 31n, 33, 34, 36
Marongiu, Maria Antonietta 15, 75
Marteau, Henri 69
Mascagni, Pietro 38, 39, 41, 44, 44n, 49, 71, 121n, 268, 296, 302, 302n, 304, 304n, 311, 316, 336n
Massa, Juan Bautista 74
Massarani, Renzo 71, 74
Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) 134n
Mattausch, Albert 66, 71, 74
Maugeri, Carmelo 114, 115
Mauke, Wilhelm 69
Mauri, José 71
Mawer, Deborah 64
Mazza Medici, Antonietta 193n
Mazzini, Giuseppe 23, 26n
Mazzucchetti, Lavinia 307n
Mediņš, Jānis (Jan) 66, 74
Melotti, Franco 20
Menegatti, Beppe 251n
Merikanto, Aarre 74
Michetti, Vincenzo 71
Mila, Massimo 23n 265
Minghetti, Angelo 284
Mioli, Piero 206n
Mirandola, Corrado 251n
Mocchi, Walter 284
Modena, Gustavo 26
Molière (*pseud.* di Jean-Baptiste Poquelin) 129n
Molyneux Palmer, Geoffrey 74
Mondrian, Piet 164
Monleone, Domenico 41, 71
Montanelli, Indro 121
Montavon, Guy 315, 317, 319, 320
Montemezzi, Italo 38, 44, 53
Monteverdi, Claudio 121
Moret, Henri 69
Moretti, Bruno 140, 251n, 253n
Moroni, Luigi 28n
Moscatelli, Cledes 27n
Mozart, Wolfgang Amadeus 253, 271n, 298n, 310, 310n
Mraczek, Gustav 67
Mulè, Francesco Paolo 43, 284, 305, 305n, 327-329, 329n, 332n, 336n, 337, 337n, 338
Mulè, Giuseppe 43, 69
Mussolini, Benito 14, 43, 112, 116, 119
Nádor, Mihály 67
Nardelli, Liberato 41n
Nardi, Piero 28n
Nedbal, Oskar 69
Neumann, Franz 72
Nicolini, Fabrizio 20
Nicolodi, Fiamma 266, 266n, 270n, 298n, 326n, 327n, 336n
Noelte, Albert 67
Nones, Alberto 163n
Oberleitner, Max von 67, 69
Oddone Sulli Rao, Elisabetta 67, 121
Ohlekopf, Richard 303, 303n, 304, 312n, 313, 313n
Olivero, Magda 263, 268, 269, 275, 275n, 276, 298
Ollone, Max (Maximilien) d' 69
Opieński, Henryk 74
Oppo, Cipriano Efisio 298, 300
Orazio Flacco, Quinto 102
Orefice, Giacomo 72
Orff, Carl 307-308
Origoni, Luigi 123, 123n
Ostrčil, Otakar 67
Ottolenghi, Aldo 67
Ovidio Nasone, Publio 14
Pagano 306
Paglia, Cesare (v. Gajanus) 271
Pahissa, Jaume 74
Palmiero, Oreste 15, 119, 119n, 160n
Pannain, Guido 265, 325n, 327
Parente, Alfredo 265, 268

Parma, Viktor 41, 67
Parmeggiani, Ettore 286
Pascoli, Giovanni 130
Pastorelli, Giuseppe 301
Patanè, G. 336n
Paumgartner, Bernhard 74
Pavolini, Alessandro 299, 314, 314n
Pederzini, Gianna 271
Pedrollo, Arrigo 41, 67, 121n, 129n
Pellico, Silvio 23
Perocco, Daria 328n
Peroni, Alessandro 67
Perrig, Elias 317
Persico, Mario 14, 129n
Pertile, Aureliano 279, 279n, 283, 284, 287n
Pestelli, Giorgio 266n, 267n
Petersen, Jens 296n, 311n
Petrauskas, Mikas 69
Petrolli, Alberto 298n, 307n
Pfitzner, Hans 55, 57, 298n
Phillips, Montague 69
Piave, Francesco Maria 129
Pick Mangiagalli, Riccardo 43, 121n
Pierrick, Luisa 281, 281n
Pinzauti, Leonardo 264n, 266n
Pizzetti, Ildebrando 39, 43, 44, 74, 265, 266, 268-270, 270n, 336n
Pizzini, Tancredi 78, 79, 79n, 80n, 125, 125n
Pompei, Edoardo 285, 329n
Pomponi, Franco 322
Ponchielli, Amilcare 273n
Porry Pastorel, Saverio 15, 37, 342
Prager, Erich 72
Presuhn, Alex 72
Priori, Massimo 139
Probizer, Luisa de 287n
Procida, Saverio 49n, 64, 285
Prokof'ev, Sergej 39, 42, 67
Prud'homme, Gabrielle 310n
Puccini, Giacomo 20, 39, 41n, 44n, 48, 55, 75, 130, 135, 192, 215, 265, 267, 270, 271, 271n, 289, 291, 293n, 296, 297, 302, 302n, 303n, 304, 307, 309, 316, 342
Questa, Angelo 253n
Raff, Joachim 58
Raisa, Rosa 287n
Ravel, Maurice 200, 271n
Ravelli, Alessandro 67
Reiff, Lily 69
Renier Michiel, Giustina 23n
Rescigno, Eduardo 293, 293n
Respighi, Ottorino 42, 43, 44, 74, 297, 311, 311n
Ricci, Luigi 275
Ricordi, Giulio 123n
Ricordi, Tito 119, 122, 127, 129, 131, 131n, 134n
Rigoli, Paolo 30n
Rinaldi, Mario 299
Rinolfi, Isora 269
Rocca, Ludovico 69
Roccatagliati, Alessandro 25n
Roggero, Maria 269
Rognoni, Luigi 265
Roland-Manuel, Alexis 74
Romani, Felice 25, 30
Roncaglia, Gino265
Ronga, Luigi 265
Rootham, Cyril 70
Ross Griffel, Margaret 64
Rossato, Arturo 14, 15, 44, 44n, 78-80, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 85, 85n, 86, 86n, 87, 87n, 88, 89, 89n, 90, 90n, 91n, 92, 92n, 93, 93n, 95, 95n, 96n, 97n, 99, 99n, 100, 100n, 102, 102n, 103, 103n, 104, 104n, 105, 105n, 106, 107, 107n, 108, 108n, 109, 109n, 110n, 111, 111n, 113n, 114, 114n, 115n, 116n, 117, 117n, 119, 119n, 120, 120n, 121, 121n, 122, 123, 123n, 124, 124n, 125, 125n,

126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 132, 132n, 133, 134, 134n, 135, 126, 136n, 137, 138, 156n, 159, 160, 160n, 171n, 184n, 197, 203, 208, 215, 220, 221, 235n, 239n, 241n, 252n, 289, 290, 290n, 306, 328, 329, 329n, 330, 330n, 331-333, 333n, 341
Rossellini, Renzo 121n
Rossi-Doria, Gastone 265
Rossi, Ernesto 26, 28n
Rossini, Gioachino 21-23, 216, 296, 297, 302, 302n, 315, 338
Rostagno, Antonio 7
Royas Zorrilla, Francesco de 129n
Rueff, Rolf 72
Rusconi, Carlo 26
Rutelli, Romana 25n
Sabjno, Carlo 290
Sachs, Harvey 64, 298n
Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos 279n
Salerno, Joe 193n
Šaljapin, Fëdor (Fiodor Scialjapin) 286
Salvetti, Guido 16, 27n, 341
Salvini, Guido 26, 298
Samuel-Rousseau, Marcel 67, 74
Savasta, Antonio 67
Scheinpflug, Paul 74
Schanzer, Ottone 330, 330n, 331-33, 333n
Schipa, Tito 286
Schmidt, Franz 72
Schoeck, Othmar 53, 72
Schönberg, Arnold 342
Schubert, Giselher 312
Schreker, Franz 38, 39, 40n, 41, 42, 52, 55, 57, 57n, 74
Schumann, Robert 304
Sekles, Bernhard 72
Serafin, Tullio 300
Serafini, Simone 16, 139, 140
Serianni, Luca 130, 130n
Serravezza, Antonio 221n
Severini, Anna Rita 30n, 35n
Sfredda, Nicola 16, 251
Shakespeare, William 13, 21, 23-30, 32, 32n, 86, 90, 91, 125n, 129n, 134n, 197, 236, 304n, 306, 307, 317, 323, 328, 329, 329n, 330, 330n, 331-333
Siciliano, Stefano 16, 159
Sighele, Mietta 288, 288n, 289
Silver, Charles 72
Sità, Maria Grazia 270n
Skelson, Alfred 290
Slawitz, Bruno 293
Solazzi, Ugo 254, 254n
Soldani, Arnaldo 130n
Soldani, Valentino 79
Solsona, Fernando 279, 281n
Spani, Hina 269, 273
Stabile, Mariano 115
Steeg, Ludwig 314
Stege, Fritz 303n, 304
Steidel, Max 70
Stein, Bruno 72
Stiebitz, Kurt 72
Stiebitz, Richard 72
Stignani, Ebe 274
Stolz, Robert 41, 67
Storchi, Ercole 79, 79n
Storino, Mariateresa 16, 295
Strauss, Richard 39, 41n, 46, 55, 57, 75, 271n, 298n, 336n, 341
Stravinskij, Igor' Fëdorovič 42, 74, 150
Summer, Luca 180n
Sutermeister, Heinrich 307, 308, 308n
Szymanowsky, Karol 53
Tammaro, Ferruccio 23n, 24n
Tauber, Richard 279, 279n
Tavilla, Alice 16, 325
Tedeschi Turco, Mario 30n
Terrasse, Claude 67
Tesei, Francesca 236n
Tiberi, Maurizio 274n
Tiberini coniugi (attori) 32

Tiby, Ottavio 306, 306n
Tiella, Marco 171, 171n, 181, 181n, 182n, 195n
Tiezzi, Federico 317
Tommaseo, Niccolò 23
Toni, Alceo 273, 273n, 326n, 327, 338n
Torrefranca, Fausto 265, 265n
Torres, Luis 279n
Torri, Rosina 267
Toscanini, Arturo 128, 252
Trémisot, Edouard 67, 75
Turina, Joaquín 41n, 75
Uras, Lara Sonja 16, 263
Urbani, Silvia 264n
Uvietta, Marco 16, 179, 184n
Vaccai, 25, 30
Vaccarini, Marina 270n
Vacis, Gabriele 316
Valcarenghi, Guido 78, 115
Valcarenghi, Renzo 78, 80, 105, 284, 297n, 302n, 307n
Valiani, Leo 296n
Vásquez, José 75
Verdi, Giuseppe 21, 22, 25-27, 36n, 46, 54, 55, 129, 130, 192, 206, 206n, 253, 271n, 296-298, 303, 303n, 304, 305, 309, 310, 330, 336-338, 340n
Veretti, Antonio 121n, 130n
Vice (*pseud*. di Silvio D'Amico) 274, 274n, 275n, 276, 276n
Vickers, Matthew 322
Viebig, Ernst 72
Villa-Lobos, Heitor 72
Visconti, Ermes 23
Viti, Giuseppe Maria 298, 299n
Vittadini, Franco 67, 121n
Vittorini, Fabio 32n, 138n
Vittorio Emanuele III, re d'Italia 299
Volland, Max 72
Waghalter, Ignaz 75
Wagner, Richard 36n, 41, 42, 45, 55, 57, 59, 61, 271n, 298n, 303, 303n, 304, 305, 307, 309, 310, 336, 336n, 340n
Wagner, Siegfried 38, 42, 70, 75
Weber, Carl Maria von 298n
Weis, Karel 67
Weißleder, Paul 67
Wellesz, Egon 67
Wendland, Waldemar 70
Wolf-Ferrari, Ermanno 41n, 52, 75, 1138n
Wolff, Albert 67
Wolff, Max 72
Zanardini, Angelo 28n
Zanasi, Mario 193n
Zanolini, Bruno 161n
Zanolli, Gianluca 16, 139, 150
Zappa, Frank 316
Zelinka, Jan Evangelista 72
Zemlinsky, Alexander von 39, 41, 55, 72
Ziegler-Strohecker, Albert 70
Ziliani, Alessandro 298
Zilcher, Hermann 70
Zingarelli, Niccolò Antonio 25, 30
Zuffellato, G. 340n

SETTEMBRE 2024

Stampa a cura di
Scripta sc - Rovereto (TN)
idea@scriptasc.it
www.scriptasc.it

ISBN 979-12-5654-010-5